This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Wiener Kunst-Renaissance.

STANFORD
UNIVERSITY
LIBRARIES

Wiener Kunst-Renaissance.

Studien und Charakteristiken

von

C. von Vincenti.

Wien.
Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn.
1876.

JDC

N6535
V5

Dem warmen Freunde der Kunst,

Leopold Freiherrn von Hofmann,

in

aufrichtiger Verehrung gewidmet.

N6835
V5

Dem warmen Freunde der Kunſt,

Leopold Freiherrn von Hofmann,

in

aufrichtiger Verehrung gewidmet.

Vorwort.

Ich nenne „Wiener Kunst-Renaissance" das Wiederaufleben der bildenden Künste in Wien seit einem halben Menschenalter, seit dem Tage, wo Neu-Wien geboren ward. Die Architektur ging voran, ihr folgten Plastik und Malerei, welch' letztere insbesondere nach Eröffnung des Künstlerhauses neue, hastige Blüthen trieb, bis der große Frost kam. Unter obigem Gesammttitel fasse ich hiemit eine Reihe von auf diesen Aufschwung der bildenden Künste in Wien — ich betone dies — bezüglichen Studien und Charakteristiken zusammen, welche zum Theil neu, zum Theil, wenn auch nicht ganz in derselben Form, während der beiden letzten Jahre bereits in großen Tagesblättern erschienen sind.

Ich biete keine zerstreuten Blätter, willkürlich zum Buch geheftet, sondern geistig ineinander spielende Aufsätze, welche ein Ganzes bilden, ein Buch. Dies Buch will durchaus nicht den Anspruch einer eigentlichen, geschlossenen Kunstkritik erheben, indem eine solche mitten in der Bewegung sich kaum von den natürlichen Befangenheiten frei zu machen vermöchte, es ist aber auch keine künstler-biographische Musivarbeit, ein Specialgebiet, worauf ja ein Vielkundiger längst ebenso Treffliches als Erschöpfendes geleistet; es soll vielmehr eine aus der lebendigen Kunstbewegung und dem unmittelbaren Atelierverkehr spontan

herausgeborene Anregung bieten für die in der Kunst oft nur flüchtig Genießenden und doch warm Empfänglichen, ein aufrichtiger Beitrag somit zu Gunsten der allgemeineren Festbegründung der Kunst in unserem öffentlichen Leben, dem sie leider noch so vielfach entfremdet. Das Allerbescheidenste denn auch, was ich in dieser Richtung zu erreichen im Stande bin, dürfte immer noch ein großer Gewinn sein.

Mein Compaß bei dieser so dankbaren Irrfahrt ist die Kunstempfindung, meine Losung der feste Glaube an die Wiener Kunst, mein Standpunkt kein blind voreingenommener — der Leser wird sich davon überzeugen — aber der des wärmsten Interesses für die Kunstbewegung in Wien, welche bisda noch eine ziemlich engumschriebene — Wien ist ja noch kein Kunstweltmarkt — aber eine ursprüngliche und trotz Allem im Kern kräftig-gesunde genannt werden muß. Wo jedoch dieser Standpunkt, im Interesse der Sache selbst, ein kritischer wird, habe ich mich redlich bemüht, den einheimischen, kunst-klimatischen Verhältnissen volle Rechnung zu tragen. Will endlich Jemand mein Interesse für die Wiener Kunst hie und da eine Vorliebe nennen, so acceptire ich das Wort, sofern es hier nur die Sache im Auge hat, bekenne übrigens sonst gerne, daß ich, ein Fremder, diesem so hochbegabten und viel zu oft nur so obenhin genommenen Wiener Volke mit seiner gerade in der Kunst so starken, reichgeprägten Individualität eine aufrichtige Neigung entgegenbringe.

Wien, Ende September 1875.

C. v. Vincenti.

Inhalt.

Seite

Die monumentale Baubewegung.

Zur Entwicklungsgeschichte 1
Die Hofmuseen 13
Das neue Hofburgtheater 25
Der Gothiker Friedrich Schmidt und seine Schule 29
Der neue Stadtpalast 39
Theophil von Hansen 51
Schloß Hörnstein 62
Der Reichsrathspalast 69
Die neue Börse 79
Die Akademie der bildenden Künste 88
Heinrich v. Ferstel 93
Die neue Universität 104
In der Bauhütte der Votivkirche.
Zur Farbenfrage in der Gothik 114
Der Justizpalast 121
Unsere Privat-Architektur 128

Atelierstudien.

Plastik.
Die plastische Kunst in Wien 146
Zumbusch — Kundmann — König 160
Pilz — Benk — Costenoble 170
Im Hofhause.
(Atelier Pönninger) 177
Ein Jubiläumsgeschenk für den Kaiser 186
Das Denkmal der großen Kaiserin 192
Malerei.
Die Führich-Ausstellung 203
Historie. — Monumentalmalerei. — Porträt.
Karl Rahl und seine Schule 212
Hans Makart 222
Anselm Feuerbach 239

Seite

v. Engerth. — C. Blaas. — Wurzinger. — Trenkwald. — Machold 254

Eisenmenger. — Griepenkerl. — Laufberger. — Sturm. — E. Charlemont. — Wertheimer 269

Amerling. — Schrotzberg. — Neugebauer. — Aiguer. — Decker. — Raab 284

Canon (v. Straširipka). — Lenbach 299

v. Angeli. — Felix. — A. George-Mayer. — G. Gaul . 312

Genre.

Pettenkofen. — Friedländer. — Ebert. — Kurzbauer. — Rumpler. — Straßgschwandtner. — L'Allemand 323

Schönn. — Leop. Müller. — Fux. — Passini. — Eugen Blaas. — Franz Ruben 340

Landschaft.

Hansch. — Holzer. — Schweninger. — Selleny. — G. Seelos. — Novopacky 349

v. Lichtenfels. — Schäffer. — Halauska. — Böscher. — Munsch 364

Albert Zimmermann. — J. Hoffmann. — Obermüllner . 372

Jettel. — R. Ruß. — E. Schindler. — Ditscheiner 381

Thierstück. — Stillleben. — Specialitäten.

Huber. — Schrödl. — Ranzoni. — Bühlmayer. — J. Blaas. — v. Berres. — Reichert. — Schödl. — J. Schuster. — R. Alt 391

Graphische Künste.

Unger. — Jakoby. — Sonnenleiter. — Klaus. — Doby. — Bültemeyer. — Post. — Fischer. — Radnitzki. — Tautenhayn. — Scharff 406

Lehrer zur Architektur.

Die Kuppelkirche in Fünfhaus. — Privatbauten..... 420

Burgtheater.

Grillparzer's „Libussa". — Wilbrandt's „Arria und Messalina". — Die Shakespeare-Woche 425

Kunstindustrie.

Oesterreichisches Museum. — Kunstgewerbeschule. — Keramische Versuchsanstalt 447

Berichtigung.

Seite 398 Zeile 5 von oben lies statt: „Elfenbeinfächer" – „Elfenbeinbecher".

Die monumentale Baubewegung.

Zur Entwickelungsgeschichte.

„Sie haben die herrliche Weltstadt an der Donau gebaut" — werden einst unsere Enkelkinder sagen und die gewaltigen Schöpfungen unserer Baukünstler in ihrer Gesammtwirkung als eine wahre Großthat dieses umgestaltenden Jahrhunderts preisen. Als die Stadt ihren engbrüstigen Bastionenpanzer sprengte, um sich in behaglicher Pracht über neugewonnene Räume auszubreiten, war dies in weiterem Sinne eine natürliche Folge jenes fortschrittlichen Durchbruches einer über alle Nothbehelfe hinwegschreitenden Neuzeit, welcher die Höhe dieses Jahrhunderts bezeichnet. Es läßt sich dieser spontane Anlauf in seiner trotz historischer Unterbrechungen ungeschwächten Wirkungskraft und elastischen Continuität mit keiner anderen Bau-Aera in irgend einer Großstadt vergleichen. Der Raum stand offen und wir bauten in die schimmernde Zukunft mit einer Hast hinein, wie etwa die Wiedererbauer des neronischen Roms. Doch unsere neue Stadt konnte kein Product von prachtliebhaberischem Behagen am architektonischen Großexperiment sein, wie so manche

andere, welche sich lediglich mit künstlerischer Pomphaftigkeit entfaltete; sie brauchte auch nicht „Luft und Licht", um strategisch-bequeme Perspectiven zu eröffnen, und eben so wenig wollte sie Zukunftspaläste für eine noch zu erzeugende und schnell zu bereichernde Generation bauen; sie wollte einfach die Ueberfülle des großstädtischen Lebens, das in ihren Adern pulsirte, endlich zur ersprießlichen Geltung bringen, mit einem Worte, sie wollte und mußte endlich ihre Mission als Weltstadt antreten. So ward das dritte Menschenalter dieses Säculums dazu berufen, eine Stadt zu bauen, wie sie kaum je heiter-prächtiger aus Stein gefügt worden, das wirkliche, lebensvolle Wien des Dichters.

Wer einst die Geschichte dieser gewaltigen Baubewegung schreibt, wird sich erinnern, daß vor gerade zwei Jahrhunderten, in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, unter den Meistern der Spätrenaissance sich ein ähnlicher Umwandlungsproceß im alten Wien vollzog, welcher unsere Stadt mit jenen herrlichen Bauwerken schmückte, womit sie bis vor 20 Jahren ihr monumentales Ansehen unter den Metropolen fortgefristet hat. Wenn er sodann, in der richtigen Urtheilsperspective stehend, vergleicht, wird er unparteiisch eingestehen müssen, daß die Architekten unserer Zeit den großen Zug der beiden Fischer von Erlach, der Hildebrand und Martinelli, im Einzelentwurfe wenigstens, geerbt haben, wenn auch nicht immer vom Standpunkte der Stadt als eines großen harmonischen Ganzen, welches wir erst nach mancherlei Ueberstürzung in seiner hohen künstlerischen Bedeutung zu erfassen vermocht haben.

Die Fischer'sche Schule hatte Sinn für das architektonisch Wirkungsvolle und Malerische, wie ihn nicht viele

unserer zeitgenössischen Baukünstler besitzen. Dabei verloren jene Architekten nie die Stadt als Ganzes aus den Augen, mit welchem sie ihre Schöpfungen in organisch-harmonischen Zusammenhang zu bringen bemüht waren. Aus jener großen Bauepoche stammen: die Karlskirche, die Pfarrkirche zu St. Peter, die Hofburg-Erweiterungen (Reichskanzlei, Winterreitschule und Hofbibliothek), sodann das Schönbrunner Schloß, der ungarische Gardehof, das Eugenhaus (Finanzministerium), das Ministerium des Innern, die Paläste Schwarzenberg, Auersperg, Lobkowitz, Mehlgrube (Hôtel Munsch), sämmtlich nach des ältern Fischer Plänen, während sein Sohn Josef Emanuel die Hofstallungen plante und erbaute. Von Hildebrand, dem Erbauer des Belvedere, haben wir, meines Wissens, nur noch den Daun'schen, jetzt Kinsky'schen Palast auf der Freiung, in welchem das Barock ebenso übersprudelnd zum Ausdruck gelangt wie im Belvedere selbst. Domenico Martinelli endlich, der vierte große Architekt jener Zeit, entwarf die Pläne zu den beiden imposanten Liechtenstein'schen Palästen, dem in der Stadt (Schenken-Straße), der später seinen jetzigen so düstern Anstrich erhielt, und dem Gartenpalast in der Roßau mit seinem prächtigen Freskensaale und der großartigen Marmortreppe, für welche bekanntlich Kaiser Franz dem Fürsten 70.000 Gulden geboten hat.

Unter der großen Kaiserin waren die Traditionen der Fischer'schen Zeit schon zum Theil verloren gegangen, und Dietrich, Enzenberger und Hohenberg bereiteten schon auf eine schwunglosere Aera vor. Aus dieser Epoche haben wir an hervorragendem: das Ministerium des Aeußern am Ballplatze, das alte Bancogebäude in der Singerstraße, das Post-

gebäude, die Akademie, die Paläste Kaunitz und Schönborn und endlich Hohenbergs Palais des Grafen Fries (heute Pallavicini) mit den Zauner'schen Portalkaryatiden und die Schönbrunner Gloriette, welche Gérad de Nerval so sehr entzückt hat. Darauf kam die sogenannte classische Zeit, in welcher man nur durch Säulenportiken wandeln und nur auf curulischen Stühlen sitzen wollte. Diese Richtung, welche bekanntlich im Paris der ersten Kaiserlegende so fruchtbar zum Ausdruck gelangte, hat bei uns nur die kühle Pracht der dorischen Burgpropyläen und des Theseustempels Nobile's zuwege gebracht. Alles übrige in dieser Epoche Entstandene ist trostlos dürres, nüchternes, mathematisch-baugelehrtes Zeug, wie beispielsweise das Polytechnicum, die alte Nationalbank nach den Moreau'schen Plänen und das Sprenger'sche Münzamt zur Genüge bezeugen können. Die Oede dauerte über ein Menschenalter fort, das französische politische Kataklysma schien eben auf lange hinaus alle Kunsttraditionen auf jedwedem Gebiete verschüttet zu haben. Erst zu Anfang der vierziger Jahre ward's in Wien etwas besser. Mußte zwar noch ein Bau wie Sprengers Hauptmauth als Prototyp der so lange herrschend gewesenen Impotenz gelten, so machte sich doch bald eine etwas lebendigere Richtung geltend, obwohl nur in ganz schüchterner Weise und durchaus nicht auf monumental-architektonischem Gebiete, welches gerade damals in München schon in vollem Anbau begriffen war. In diese Zeit fallen die St. Johanneskirche in der Jägerzeil nach Rösners Plänen, das geographische Institut am Josefstädter Glacis, der Palast der niederösterreichischen Landstände nach den Plänen Pichlers mit dem prunkvollen Freskensaale von Pozzo, der Fellner'sche Rathhaussaal mit

den plastischen Arbeiten Gassers und Bauers, der Statthaltereipalast Sprengers mit den Fresken aus der vaterländischen Geschichte von Kupelwieser, der Mozarthof und endlich das großartige Palais Coburg mit seiner doppelten säulengetragenen Loggia, wozu Korompay und Schleps die Pläne entworfen hatten.

Um die Mitte der vierziger Jahre berief man zwei geniale Architekten, van der Nüll und Siccardsburg, an die Akademie der bildenden Künste. Dieser Anlauf war entscheidend, die neue Zeit des Schaffens begann, freilich vorerst nur als Vorspiel der Stadterweiterungsepoche; aber mit Hilfe der bald darauf folgenden politischen Erschütterungen gerieth denn doch der Stein, welcher die alten Gürtelmauern durchschlagen sollte, glücklich ins Rollen und schlug sie durch. In den zehn Jahren der Vorbereitung hatte sich eine Reihe von tüchtigen Architekten, zum Theil im Atelier van der Nüll, herangebildet. Zwar waren weder van der Nüll noch Siccardsburg geborne Lehrer, wie später Schmidt und Ferstel, doch konnte ihre schöpferische Genialität nicht ohne bedeutenden Einfluß auf den ganzen Architektennachwuchs bleiben. So fand der wirkliche Aubruch der neuen Bauära eine gerüstete Künstlerschaft in Männern wie Ludwig Förster, Romano, Schwendenwein, Löhr, Stache, Tietz, Winterhalder, Rösner und andern, während speciell unter den Anregungen van der Nülls nebst einer Reihe von schönen Talenten, worunter Storck, Gugitz, Weber, Wurm, Abel, Schrittenwieser, eine geniale Begabung wie Hasenauers, welche später zu so glänzender Entfaltung gelangen sollte, ihre entscheidende Richtung erhielt. Kamen darauf noch zu Anfang der fünfziger Jahre der kunstbegeisterte Däne Hansen, vom

Ruf seiner atheniſchen Bauten begleitet, und der leider ſo früh dahingegangene Gothiker Müller, deſſen kräftiger Initiative zu Gunſten der mittelalterlichen Baukunſt wir die Pläne zur ſchönen Altlerchenfelder Rundbogenkirche verdanken, welche Sprenger bereits im Jeſuitenſtyl geplant hatte. Dieſer Tempel und die gothiſche Votivkirche Ferſtels figuriren mit dem gewaltigen Arſenalbau und dem neuen Palaſte der Nationalbank als die vier monumentalen Vorläufer der eigentlichen Stadterweiterungs-Aera. Beim angelſächſiſchen Rieſenbau des Arſenals wurden die architektoniſchen Kräfte, welche ſich betheiligten, mit ſpeciellen Aufgaben betraut, indem van der Nüll und Siccardsburg das Commandantengebäude, die Maſchinen, Holz- und Sattlerwerkſtätten, Rösner die Kirche und hintere Caſerne, Hanſen und Förſter das Waffenmuſeum, die Gewehrfabrik, das Geſchützbohrwerk und das Gußhaus zu bauen hatten. Daß trotzdem das ungeheure Enſemble, in einem Sinn und Geiſt gehalten, einen durchaus einheitlichen Eindruck macht, kann gewiß den verſchiedenen Architekten nur zum Verdienſte gereichen. Kurz vor Beginn der Stadterweiterungs-Aera entſtanden endlich noch zwei Tempelbauten zweiten Rangs: der auf Koſten des Freiherrn von Sina von Hanſen aufgeführte Reſtaurationsbau der griechiſchen Kirche am alten Fleiſchmarkt und die Leopoldſtädter Synagoge nach den Plänen des älteren Förſter, welcher bereits 10 Jahre früher die proteſtantiſche Kirche in Gumpendorf gebaut hatte.

Endlich kam der Tag, welcher die kaiſerliche Genehmigung des Stadterweiterungsplanes brachte — der 1. September 1859. Von dieſem Tag datirt eigentlich Neu-Wien. Das alte Wien hatte jedoch mittlerweile die elektriſchen

Demolirungsbatterien unermüdlich ſpielen laſſen und den Bann bereits um ein gutes Jahr früher gebrochen. Von 85 Concursentwürfen zur Stadterweiterung waren vier prämiirt worden, ohne deshalb vollkommen genügt zu haben, worauf die techniſchen Organe der Regierung einen Plan ausarbeiteten, der, obſchon in der Folge nicht unerheblich abgeändert, ſeitdem doch ſo manchem Unbefangenen erſt nicht genügen mochte. Hauptpunkt des Erweiterungsprogramms war die Anlegung einer den Stadtkern umſchlingenden monumentalen Gürtelſtraße. Wie nun dieſe Aufgabe gelöſt worden, weiß Jedermann; die techniſchen Organe, welche der Kritik zufolge den Plan „verſchuldeten", haben da nachträglich, je weiter ſich die Ringanlage entwickelte, bitterböſe Dinge zu hören bekommen. Die Neuſchöpfungen des Muſeums- und Paradeplatzes werden indeſſen wohl manch alten Groll wieder verſöhnen. Allerdings iſt's wahr, daß weder die raumknauſerige Anlage des Schwarzenbergplatzes, noch die unbegreifliche Ausſchließung der ſo maleriſchen Karlskirche von der Ringperſpective, noch die durch dräuende Caſernenburgen bewirkten beiden Anſchlüſſe der heiterprächtigen Straße an den Quai — eine Anordnung, bei deren erſtem Anblick ich unwillkürlich an die Herſtellung eines Zwing- und Trutzäquivalents für die gefallenen Baſtionen denken mußte — gerade glückliche Eingebungen geweſen ſind; doch am Ende ſtehen dieſelben heute als in Stein und Mörtel feſt vollzogene Thatſachen da, an denen wohl die Stürme der Zeit und des Wienerbeckens, kaum aber die ſchärfſten kritiſchen Anläufe etwas herunterzubröckeln im Stande ſein werden. Ich, von meinem Standpunkt aus, hätte indeß den oft gerügten Anlagemängeln noch das Bedauern hinzuzufügen, daß

ſich nicht ſogleich am Anfang, als Wien von den neu gewonnenen Räumen Beſitz nahm, ein einheitlicheres Vorgehen bei Bildung der einzelnen Baugruppen Geltung verſchaffte, wodurch gewiß Arcadenbauten und Paſſagenanlagen, letztere im Sinne der Pariſer, Brüſſeler und Mailänder Paſſagen, trotz aller Koſtſpieligkeit ermöglicht worden wären.

In den Zeitraum nun, vom oben genannten 1. September bis zum Schluſſe des Weltausſtellungsjahres möchte ich den erſten Abſchnitt der neuen Bauära verlegen, welcher in der blendenden Bauthätigkeit auf der Krieau ſeinen Abſchluß fand. Neben der herrſchenden Renaiſſanceſchule van der Nülls kam in dieſer Zeit auch die Gothik allmälig wieder zur Geltung. Man hatte nämlich mittlerweile den Ausbau des Stefansdoms in Angriff genommen und, als der Dombaumeiſter Ernſt inmitten der Arbeiten mit Tod abging, den im Jahre 1859 aus Mailand berufenen Akademieprofeſſor Friedrich Schmidt, mit Violet-Le Duc vielleicht der bedeutendſte Gothiker der Neuzeit, an Ernſt's Stelle geſetzt. Als Lehrer wie als Künſtler gleich hervorragend, bildete der neue Dombaumeiſter bald eine förmliche gothiſche Schule heran, welche trotz mancherlei Ungemach und anfänglicher Unpopularität doch bald lebenskräftige Wurzeln ſchlug. Daß die erſte Bauperiode der neuen Aera für die Architekten eine Zeit des Kampfes ſein mußte, liegt auf der Hand; ſie hatten mit dem ſo lange ſieghaften ſattelfeſten Vorurtheil nicht minder als mit der philiſtröſen Geſchmacksöde und dem leicht- und allezeit wortfertigen Splitterrichterthum ſchwere Kämpfe zu beſtehen. Van der Nüll und Siccardsburg vermochten bekanntlich den feindlichen Strömungen nicht zu widerſtehen; ihr tragiſches Abtreten vom Schauplatze mit echt zeitgenöſſi-

ſchem Undank als Bagage bildet denn auch ein charakteriſtiſches Moment jener urtheilsüberſtürzten Zeit. Ich glaube die beiden Künſtler mit einigem Recht die Winkelriede der neuen Baubewegung nennen zu können, denn ſie gaben ihr Leben, um einer lebendigen Architektur wieder Bahn zu brechen. Trotz mannigfacher Mißgriffe wird ihnen deshalb in der architektoniſchen Entwicklungsgeſchichte Neu-Wiens allezeit ein Ehrenplatz geſichert ſein, denn ihre Schüler und Mitſtrebenden lernten von ihnen die unſchätzbare Fähigkeit einen architektoniſchen Schöpfungsgedanken geſtaltungslebendig zu erfaſſen. Sie fanden eine in impotentem Formenreſpect zur Lebloſigkeit erſtarrte Architektur vor, die ſie mit ihrem Genie zu beleben wußten. Den großmonumentalen harmoniſchen Zug, den ihre Nachfolger zum Theil zu finden ſo glücklich waren, darf man freilich nicht allenthalben von ihnen verlangen; denn ſie gaben den Impuls, und erſt den Nachdrängenden iſt ja meiſt jene tiefere, vollſtändigere Schaffensüberzeugung vorbehalten, welche die großen Kunſtepochen eigenzeichnet. Ueberdies hatten die beiden genialen Erbauer des Opernpalaſtes zu viel Vorliebe für das experimentale Detail, was auch in ihrem kunſtinduſtriellen Streben zu Tage trat, als daß ihnen nicht über dem Detailbehagen mitunter der Blick für's Ganze etwas abhanden kommen mußte.

Monumentales baute die erſte Periode verhältnißmäßig nicht viel, die Bauthätigkeit der Privaten, welche die erſten Architekten zu ihren vielfachen Aufgaben heranzog und ſo denſelben einen gewiſſen monumentalen Zug verlieh, war weitaus überwiegend. Wir werden deshalb auch in die Lage kommen, insbeſondere Hauſen und Ferſtel, welchen

beiden dieſe Periode die herrlichſten Renaiſſance-Privatbauten verdankt, unter dem Doppelgeſichtspunkt als Monumental- und Privatarchitekten zu betrachten. Die profanen Monumentalbauten dieſer 14 Jahre ſind: die große Oper, welche den Reigen eröffnete, ſodann das Muſikvereins-Gebäude Hanſens, die rieſige Rudolfscaſerne, das öſterreichiſche Muſeum von Ferſtel, das Fellner'ſche Stadttheater und hart auf der Grenze der zweiten Periode die prunkhafte komiſche Oper vom jüngeren Förſter und der Generalcommando-Palaſt von Profeſſor Doderer. An Kirchenbauten entſtanden vier gothiſche Kirchen nach den Plänen Schmidt's — die Weißgärber-, Lazzariſten-, Brigittenauer- und Fünfhauſer-Kirche — und die Eliſabethkirche von Bergmann in der Vorſtadt Wieden. Füglich könnte man noch hieher rechnen die großartigen Bahnhöfe dieſer Epoche: den Nordbahnhof (van der Nüll und Siccardsburg), Südbahnhof (Flattich) und Nordweſtbahnhof (Bäumer). Eine hybride Mittelgattung zwiſchen monumentalem und privatem Profanbau bilden endlich der Curſalon von Garben, das Künſtlerhaus und das Palais der Gartenbaugeſellſchaft, beide nicht ſehr erfreuliche Werke Webers aus dem Atelier van der Nüll.

Vom abſchließenden Weltausſtellungsjahre datire ich die zweite Periode, deren Beginn durch eine Regierungsthat von hoher Wichtigkeit, nämlich die Berufung des Profeſſors Semper, als der bedeutendſten zeitgenöſſiſchen Autorität unter den deutſchen Architekten, würdig eingeleitet, mit der factiſchen Inangriffnahme der eigentlichen Monumentalbauten der Weltſtadt Wien zuſammenfällt. Als Träger im engern Sinn dieſer Zukunftsbauten erſcheinen die fünf Architekten Wiens: Profeſſor Oberbaurath Semper, Baron Haſenauer und die

Oberbauräthe v. Hansen, v. Schmidt und v. Ferstel; im weiteren Sinne jedoch die ganze Künstlerschaft der Metropole, welche in der Lage sein wird, ihre besten Kräfte daranzusetzen, um diesen Denkmälern der nationalen Kunst eine des Reiches und der ersten Stadt des Reiches würdige Ausschmückung zu geben. Dieser Bauten sind im ganzen zehn: die beiden Museen in Verbindung mit dem grandiosen Ausbau der Kaiserburg und das neue Hofburg-Theater — alle vier nach den Plänen Sempers und Hasenauers, das Stadthaus von Schmidt, die Universität von Ferstel, der Reichsrathspalast, die Börse und die Akademie der bildenden Künste von Hansen und endlich der Justizpalast von Wielemans. Von diesen Monumentalbauten werden sieben berufen sein zwei öffentliche Prachtplätze, wahre Brennpunkte metropolitanen Lebens, mit großartig-malerischen Perspectiven und einer auch bei der reichsten Mannigfaltigkeit in der architektonischen Erscheinung harmonischen Gesammtentwicklung zu schaffen, während die drei übrigen, Börse, Akademie und Justizpalast, inmitten würdiger Umgebung eine vollwirkende, imposante Einzelstellung erhalten. Man vermag die Entwürfe dieser durchaus großartig geplanten Bauten nicht zu studiren, ohne der künstlerisch freien, selbstbewußten Schaffensfreudigkeit unserer großen Architekten inne zu werden. Nirgends finden wir sklavisches Copiren, bedauerliche pedantische Voreingenommenheit für Stylvorbilder; ihre Phantasie, inmitten der Großartigkeit und Fülle der Aufgaben immer neu befruchtet, sucht ihre Schöpfungen durch lebhaftes Eindringen in die zeitgenössischen Ansprüche wahrhaft zeitgemäß in der Adaptirung, wahrhaft künstlerisch im großen architektonischen Zuge zu gestalten.

„Wien", ſchrieb vor Jahren beim Beginn der großen Bewegung der unglückliche geniale Sellenh, der in Folge Anregung und Vermittlung eines „Wiener Feuilletoniſten" den Plan für den Stadtpark entworfen, an einen unſerer erſten Architekten, „Wien wird groß und herrlich werden und herrſchen trotz Gegnerſchaft und Alledem." Und ſo wird es auch ſein.

Die Hofmuseen.

Unter allen monumentalen Bauentwürfen für unsere Stadt, welche in der Architektur-Section des nördlichen Amateur-Pavillons ausgestellt waren, hat begreiflicherweise keiner die allgemeine Aufmerksamkeit so sehr auf sich gezogen, wie derjenige, welcher die getrennte Museumsanlage in Verbindung mit dem Ausbau der Hofburg zum Gegenstande hatte. Sprach schon die Signatur zweier Namen ersten Ranges, wovon der Sempers zu den wenigen deutschen Autoritäten vom Fache gehört, deren Ruf ganz Europa beherrscht, lebhaft zu dem Besucher, so wirkte die ganze stolze, gewaltige Großartigkeit des von Alts eminentem Aquarellpinsel in wahrhaft künstlerischer Weise veranschaulichten Entwurfes geradezu überwältigend. Ich hatte damals vielfach Gelegenheit, mit französischen Architekten zu verkehren, welche die phantasievolle Pracht und Kühnheit des Semper-Hasenauer'schen Doppelplanes nicht genug bewundern konnten. Indeß einer unter ihnen, Pascal, der bekannte Berichterstatter der „Daly'schen Architekturrevue", war noch kühner als unsere beiden Architekten, indem er schlechtweg das vorliegende Project durch ein anderes ersetzen wollte, welches nichts geringeres als einen grandiosen neuen Kaiserpalast

mit freier Benützung des Belvedere und deſſen ſtadtbeherrſchenden, maleriſch aufſteigenden Gartenterraſſen im Schilde führte. Daß der Erſinner dieſer der Phantaſie die gewaltigſte Flügelſpannung erlaubenden Palaſtanlage über alle etwaigen Koſten, ſowie auch die „Expropriation" der Fürſten Schwarzenberg, deren Palaſt und Garten er in unbekümmerter Weiſe dem perſpectiviſchen Ausblick des Kaiſerſchloſſes zum Opfer brachte, ſehr ſouveräne Begriffe hatte, leuchtet allerdings ein; nichtsdeſtoweniger verdiente jedoch ſein Gedanke, ſo utopiſtiſch er auch für den Kenner Wiens ſein mag, als intereſſante Emanation einer unbefangenen Künſtlerphantaſie billige Erwähnung. Indeß auch ohne den gewaltigen Sockel der Belvedere-Höhe wird des Kaiſers Haus in ſeinem geplanten Ausbau ein der älteſten Herrſcherdynaſtie würdiger Sitz der Majeſtät ſein; wer den Semper-Haſenauer'ſchen Plan geſehen, kann das Pascal'ſche Project verſchmerzen. Wir werden übrigens dieſen gewiß ſchönſten Theil der herrlichen Aufgabe, welche ſich die beiden Architekten geſtellt, nur flüchtig zu berühren haben, indem es des Kaiſers Wille iſt, daß der Burgausbau erſt nach Vollendung der andern Monumentalbauten in Angriff genommen werde.

Der Gedanke einer Muſeumsanlage in Verbindung mit dem künftigen Ausbau der Hofburg rührt, wenn ich nicht irre, urſprünglich von Haſenauer her, wenigſtens habe ich in den Mappen dieſes Architekten diesbezügliche Plane geſehen, welche noch vor der Berufung Semper's datiren. Indeß war eben dieſe Berufung das poſitive, wichtige Reſultat des künſtleriſchen Wettſtreites, welchen die Concursausſchreibung für die Muſeumsplane hervorgerufen hatte. Es waren nämlich im Jahre 1867 vier erſte Kräfte aufgefordert worden,

Hasenauer, Hansen, Ferstel und Sectionsrath v. Löhr, einer der Mitväter des Stadterweiterungsplanes und als Grundrißzeichner eine Capacität ersten Ranges. Das Programm hatte, in Ansehung der mißlichen Erfahrungen, welche man mit dem auf dem Princip der einheitlichen Anlage basirten britischen Museum gemacht und auch in Folge anderer örtlich gebieterischer Erwägungen, die gesonderte Anlage der Museen zum Fundamentalartikel erhoben; es sollte eben getrennt bleiben, was der Natur nach getrennt ist. Von den Concurrenten hatten nur Hasenauer und Löhr diesem Programme streng angepaßte Entwürfe geliefert, während die Hansens und Ferstels mehr oder weniger von demselben abwichen. Die beiden letzteren sind indeß an sich so interessant, daß sie an diesem Ort immerhin ein paar Worte finden mögen. Hansen hatte in Erweiterung des Programmes seine beiden Museen durch einen hervorragenden, zur Glyptothek bestimmten Mitteltract, an welchen sich zu beiden Seiten Verbindungscolonnaden anschlossen, einheitlich gestaltet und so ein dem öffentlichen Leben geweihtes, auf drei Seiten architektonisch umschlossenes Prachtforum entworfen, dessen Säulengänge nicht blos die Zugänge zu den Museumsälen bildeten, sondern auch den Verkehr zwischen den Vorstädten Mariahilf, Neubau und Josephstadt durch die große Annehmlichkeit gedeckter Passagen vermittelten. Unter diesen Hallen wollte der Architekt nach Art des römischen Forums Verkaufsläden anlegen. Ganz entgegen dieser Anlage, welche hier einen Brennpunkt des städtischen Lebens schaffen wollte, plante der Entwurf Ferstels einen einheitlichen, völlig abgeschlossenen Musenhof, vom Verkehrsstrome möglichst unberührt, als ein ausschließlich der Kunst und Wissenschaft

geweihter Ort, welcher durch seine Ruhe zum reinen Genusse des Schönen eingeladen hätte.

So viel Bestechendes nun auch in diesen beiden Conceptionen gelegen haben mag, das Schwergewicht des Semper'schen Namens, der später zu Gunsten des an sich grandiosen Hasenauer'schen Entwurfes in die Wagschale fiel, in Verbindung mit dem Gedanken, die Anlage einheitlich mit dem Burgausbau als großartiges architektonisches Ganzes nach Grundsätzen einer künstlerischen Zusammenwirkung zu behandeln, brachte das Semper-Hasenauer'sche Project zur Annahme. Es ist gewiß nicht ohne kunsthistorisches Interesse, daß bei dieser bedeutendsten architektonischen Schöpfung Neu-Wiens der älteste und der jüngste unserer ersten Baukünstler, hier ein Kind der Metropole selbst, dort der Nestor der deutschen zeitgenössischen Baukunst, ihre Schöpferkräfte verbündet haben, um dem Werk eine Eigensignatur zu geben, welche gewissermaßen eine Mischung des Genies der beiden so culturverwandten und doch so verschiedenen Völkergruppen enthalten dürfte. Und diese beiden Begabungen ergänzen sich in der That auf das wunderbarste: hier der greise, kunstgelehrte, mit dem großen, sichern, ruhigen Blick einer umfassenden Erfahrung ausgestattete Architekt, der als Historiker und Philosoph seiner Kunst bei all seiner gewaltigen theoretischen Fachbewandertheit es dennoch verstanden hat, während nahezu anderthalb Menschenaltern die bedeutendste praktische Schaffensthätigkeit (ich erinnere nur an das Züricher Polytechnicum, Winterthurer Stadthaus und besonders einen beträchtlichen Theil des monumentalen Dresden: Hoftheater, Museum, Synagoge u. s. w.) zu entwickeln, dort, heute um ein gutes Lustrum jünger, der bewegliche, mit so viel Phantasie

und Geschmack begabte formgewandte Wiener Künstler, dessen reiches Talent, inmitten der Van der Nüll'schen Sturm- und Drangperiode herangebildet und in jenem Gährungsprocesse der jungen österreichischen Kunst geklärt und erstarkt, bereits so Schönes geleistet hat — nicht leicht konnten sich zwei Genossen zu künstlerischem Gemeinschaffen glücklicher begegnen und verbünden. Als vor acht Jahren auch an den damals 33jährigen Hasenauer die Aufforderung erging, sich an dem Wettstreit der Museumsentwürfe zu betheiligen, machten Viele dem „Berufenen" seine Jugend zum Vorwurf; hätten sie den Plan gesehen, welchen Hasenauer noch sechs Jahre früher im Atelier seines Meisters für die große Oper entworfen, sie hätten in dem Berufenen bereits einen „Auserwählten" erkannt. Vorher hatte der junge Mann nicht viel von sich reden gemacht, um so mehr überraschte sein Concurrenzproject und eine der brillantesten Künstlerlaufbahnen war von diesem Tag an eröffnet. Heute hat Hasenauer kaum das vierzigste Jahr überschritten, der alte Vorwurf der Jugend würde also immer noch in Kraft bleiben, hätten nicht rastlose Arbeit und die Sorge des Ausstellungsjahres bereits seine Haare gebleicht.

Die Aufgabe im weiteren Sinne, die Museen als Ganzes mit dem Burgausbau gedacht, wie im engeren Sinne für sich allein aufgefaßt, ist eine ungemein schwierige und verwickelte. Die Verbindung mit der Burg streben die Architekten in eben so origineller als großartiger Weise durch zwei die große Ringarterie überspannende Triumphbögen an, welche gleichsam die architektonischen Prachtklammern zwischen den beiden großen Gruppen bilden sollen. Vermittelst dieser Klammern fassen die beiden Museen von ihren Stirnseiten aus durch

Eckrisalite verstärkte, die Burgpropyläen flankirende Quadratbauten, von welchen aus zwei prächtige Hemicyklen den äußeren Burgplatz mit den Fernkorn'schen Kolossalstandbildern umschließen, um in einen imposanten Querbau auszumünden, welcher die alte Burg der Habsburger im Hintergrunde deckt. Dies der allgemeine architektonische Gedanke, der in seinen organischen Theilen indeß noch mannigfach im Entwurfe steckt, so daß er bei der in noch einiger Entfernung liegenden Verwirklichung gewissen Wandlungen unterworfen werden kann, weshalb wir hier nur die Museumsanlage im engeren Sinn eingehender in's Auge fassen können. Hier schreitet die Arbeit rüstig weiter: über 1200 Arbeiter sind bei den Gebäuden und in den Steinmetzhütten 120 Steinhauer mit der Bearbeitung der harten Oszloper Quadern beschäftigt, aus denen der herrliche Bau gefügt wird. Unermüdlich arbeiten die mechanischen Hebekrahnen mit ihren kleinen Waggons, die auf den Gerüstschienen hingleiten, und Block fügt sich fast geräuschlos auf Block, wie felsverwachsen in der Masse. Die beiden Museen, für das Auge vollkommen gleich groß, links das kunsthistorische, rechts das naturhistorische, kehren der Ringstraße die eine und der Lastenstraße die andere Stirnfaçade zu, so daß die Hauptfronten den freien Platz zwischen dem Burgthor und den Hofstallungen seitwärts abgrenzen.

Die Silhouette der Museen zeigt oblonge Bauten, welche den wirksam vorspringenden kuppelgekrönten Mittelbau ihrer Hauptfaçaden einander zukehren, indeß die vier Ecken durch imposant betonte Risalite mit Pilastern feste Abschlüsse erhalten und die Mitten der Stirnseiten durch freie Säulenstellungen monumental gehoben erscheinen. Die

anmuthige Kuppelſtellung, welche außer der achteckigen, auf einem mäßigen Tambour ſich luftig aufwölbenden Mittelkuppel noch vier über Statuen gekuppelte, flankirende Loggienthürmchen als architektoniſche Vermittlung zwiſchen der Oktogonkuppel und dem Bau ſelbſt aufzuweiſen hat, bringt die ideale Zuſammengehörigkeit der beiden Kunſttempel zu beredtem Ausdruck. Die Profilirung auf der Sockelhöhe zeigt ein ſtark und tragfähig ruſticirtes Hochparterre mit römiſch-doriſcher Pilaſterſtellung und einem doriſchen Gebälkabſchluß, auf welchem ſich die gewaltige joniſche Dreiviertel-Säulenſtellung des Hauptſtockes entwickelt. Dieſe Colonnade mit der 21 Fuß hohen Arcadenfenſter-Anlage iſt ſo anmuthig und impoſant zugleich behandelt, daß ich mir davon eine wahrhaft großartige Wirkung verſpreche. Einiges in dem Verhältniß und der Durchbildung der Profile verräth hier den Semper der monumentalen Elbeſtadt, während mir die Anlage an ſich nach dem erſten Haſenauer'ſchen Plan wenigſtens in der Hauptſache aufrechterhalten ſcheint. Beſonders reizend und lebendig ſind die Motive der Bogenfenſter behandelt, mit Anklängen an die San Marco-Bibliothek, aber durch ihre auf einem von joniſchen Säulchen getragenen Prachtgebälk ruhenden Archivolten durchaus eigenartig. Die Colonnade iſt mit einem joniſchen Hauptgeſims überlegt, über welchem der Fußboden des zweiten Stockes ſich durch ein Bandgeſims andeutet, worauf viereckige, reichumrahmte Fenſter ſitzen. Den Dachabſchluß bildet eine ſtatuenbevölkerte Baluſtrade. Indeß, ſo eine Beſchreibung iſt wohl recht ohnmächtig, um ein anſchaulich Bild von einem Bau zu geben, der ſich ſo harmoniſch aus maſſiger Kraft in geſunder Anmuth, frei von jeder ausſtattenden Kleinlichkeit und ſchwächlichen Profilkleckſerei, emporſchwingt.

Da klebt nichts und hängt nichts, da flittert, rankt und wuchert nichts Unmotivirtes; der Reichthum beſteht da nicht im Ornament allein, ſondern in der ſchönen Form, den geiſtvoll combinirten Linien, den reizvollen Verhältniſſen, der edlen Harmonie der bewältigten Maſſen, im Einklang endlich der conſtructiven Nothwendigkeit mit der Profilanordnung, wie es eben eine geſunde Monumental-Architektur mit ſich bringt.

Und jetzt treten wir ein und zwar in das kunſthiſtoriſche Muſeum, deſſen höhere äſthetiſche Bedeutung ſowie größere Raumerforderniſſe, Wichtigkeit der Raumcombination und der Beleuchtung die für den disponirenden Architekten maßgebenden Geſichtspunkte bedingen mußten. Ueber eine mächtige, die Breite des Hauptfront-Riſalites einnehmende Freitreppe, oder eine doppelte Auffahrtsrampe gelangen wir durch drei Thüren in eine oktogone kuppelüberſpannte Vorhalle im Hochparterre, von welcher aus nach beiden Seiten der fortlaufende Umgang durch ſämmtliche Säle des Geſchoßes ermöglicht iſt. Gradeaus betritt man die zwiſchen beiden Höfen liegende Prachtſtiegenhalle mit großartiger dreiarmiger Haupttreppenanlage, welche im Hauptſtock durch eine ringsum laufende Arcadengallerie ihren Abſchluß findet. Die Wirkung dieſer Gallerie dürfte ſehr maleriſch werden und ſich durch Aufſtellung von Sculpturwerken noch weſentlich erhöhen. Auch hier ſtehen alle Säle mit einander in directeſter Verbindung. Den Verkehr mit dem zweiten, ausſchließlich zur Unterbringung der graphiſchen Schätze der Hofbibliothek beſtimmten Stocke vermittelt eine hinter der Haupttreppe gelegene beſondere Stiege; außerdem werden noch an den Schmalſeiten des Gebäudes zwei Dienſttreppen angebracht, damit diejenigen,

welche sich der Copie oder Kunststudien widmen, in die Höfe gelangen können, ohne mit dem besuchenden Publicum in Berührung zu kommen.

Die Raumdisposition ist folgende: das Tiefparterre enthält Personalwohnungen, eine Gypsgießerei, Heizungsräume und das Bilderdepôt, welches der Trockenheit halber in jenem Theile des Erdgeschoßes am Einfahrtsvestibule angebracht wird, wo das erstere noch nicht Souterrain ist. Die hoch gewölbten, auf granitenen Mittelsäulen ruhenden, mit freiem äußeren Seitenlicht ausgestatteten Hochparterresäle werden die Ambraser Sammlung mit dem ethnographischen Cabinet, das Münz- und Antiken-Cabinet und die Hofwaffen-Sammlung des Arsenals enthalten. Längs dieser großen Säle laufen mit Hoflicht versehene Copir- und Restaurirungslocale herum, welche durch einen Aufzug mit dem Bilderdepôt unten in Verbindung stehen. Das Hauptgeschoß gehört der Belvedere-Sammlung, die hier in 14 großen Oberlichtsälen und einer Anzahl kleinerer Seitenlichträume endlich einmal würdige Unterkunft finden wird. Hier ist die Raumvertheilung gerade umgekehrt wie im Hochparterre, indem die für große Bilder bestimmten Oberlichtsäle nach den Höfen rücken, um den Räumen für kleinere Bilder das freie, unbeirrte Seitenlicht der Außenseite zu überlassen. Die Scheidemauer zwischen den Ober- und Seitenlichtsälen ruht dann mit der größten constructiven Sicherheit auf der obenerwähnten Säulenstellung der Hochparterresäle. Für das Raumausmaß mußte hier, weil in einem Stocke programmäßig unterzubringen, die Belvedere-Gallerie maßgebend sein, wobei selbstverständlich sowohl die Unterbringung aller derzeit wegen Raummangels

im Depôt befindlichen Bilder, deren Anzahl eine ſehr bedeutende iſt, als auch die möglichſte Lockerung der Bilder und ſchließlich noch der eventuelle Zuwachs in's Auge zu faſſen war.

Und nun zur capitalen Lichtfrage, für welche die befriedigendſte Löſung in Ausſicht ſteht. Es ſoll nämlich das Haſenauer'ſche bereits in der Kunſthalle bewährte Laternenſyſtem, welches, ſo zu ſagen, zwiſchen Zenith- und Seitenlicht die Mitte hält, in vervollkommneter Weiſe in Anwendung kommen. Nun iſt hier zwar nicht der Ort zu einem optiſchen Curs für Bilderbeſchauer, doch dürften ein paar Worte darüber nicht überflüſſig ſein. Große Bilder ſind kaum unterzubringen bei Seitenlicht, das weiß jederman; ſie finden eben in einem ſeitenbeleuchteten Saale nur eine Wand, nämlich auf der Seite, von welcher ſie gemalt ſind. Deckenlicht iſt ihnen alſo unerläßlich, will man anders nicht für die Unterbringung einer großen Gallerie einen unberechenbaren Monſtrebau errichten. Hauptſchwierigkeit beim Oberlicht iſt nun, nächſt der richtigen Bemeſſung desſelben, die Löſung der Spiegelflächen-Frage. Nun wird die Haſenauer'ſche Deckenlaterne nur ſo hoch angebracht als es die Hinaufrückung der Spiegelfläche erheiſcht — ein Erforderniß, welches von den Raumverhältniſſen der Oberlichtſäle bedingt wird. Es müſſen dieſe Säle nämlich breit genug ſein, damit der Beſchauer von der Mitte aus die Bilder überblicken könne, ohne über einen Winkel von 45 Grad ſehen zu müſſen. Demnach ſoll die Saalhöhe vom Fußboden aus bis zur Glasdecke das ganze Breitenmaß des Saals betragen, die Laternenöffnungen ſelbſt jedoch nur die halbe Breite. Dieſe Verhältniſſe enthält der Grundriß des Muſeums aufs genaueſte; übrigens ſollen noch

in einem aus Brettern aufzuführenden Behängeraum Verſuche angeſtellt werden. Betreffs des Seitenlichtes wird folgende Dispoſition getroffen: Wandtiefe gleich Fenſterhöhe und Wandhöhe gleich $^2/_3$ der Fenſterhöhe; damit ſodann die Seitenlichtſäle nicht zu gedrückt erſcheinen, werden die Architekten die Decke höher über die Scheerwände fortſetzen und den Wänden ſelbſt eine leichte Neigung nach den Fenſtern geben, um dadurch eine Vermeidung des Spiegelns und zugleich eine intenſivere Beleuchtung zu erzielen — eine feſte Anlage, welche dem gewöhnlichen Neigungsmittel der Bilder durch „Angeln" vorzuziehen ſein dürfte.

Ueber das naturhiſtoriſche Muſeum iſt nach dem Geſagten wenig zu bemerken, indem ſeine Anlage eine ähnliche ſein wird, mit ſelbſtverſtändlichem Entfallen jedoch des Oberlichtes, da ja die 18 Expoſitionsſäle mit ihren dahinterliegenden Arbeitsräumen blos auf freies Seitenlicht Anſpruch erheben. Natürlich entſteht ſodann der umgekehrte Fall wie in der Bildergallerie, indem die größeren Säle nach vorn gelegt werden müſſen, und zwar in beiden Geſchoßen, wovon das Parterre zur einen Hälfte das Mineraliencabinet, zur andern ſammt dem ganzen Hauptſtocke die zoologiſchen Sammlungen aufnehmen wird. Um die durch das geringere Flächenmaß-Erforderniß des naturhiſtoriſchen Muſeums bei ähnlichen Maſſenverhältniſſen entſtehende Schwierigkeit ohne Verſtoß gegen die Symmetrie der architektoniſchen Erſcheinung zu überwinden, haben die Architekten die Abſicht, die zwiſchen den Kreuzungen der großen Tracte gelegenen und zur Aufnahme der Cabinete beſtimmten Räume des kunſthiſtoriſchen Muſeums im naturhiſtoriſchen wegzulaſſen, und nur den Ausſprung, welcher der Kreuzung der mittleren Quertracte ent-

ſpricht, zu verkürzen, wodurch eine dem Auge eher gefällige als ſtörende leichte Verſchiedenheit in der Anlage erzielt werden dürfte. Ueber die projectirte figuraliſche Ausſchmückung der beiden Bauten ſteht alles noch dahin; beſtätigt ſich jedoch die Nachricht, daß Semper einen hierauf bezüglichen großartigen Statuencyclus componirt und in Vorſchlag gebracht haben ſoll, dann dürfte wohl die ſchöne Aufgabe von der künſtleriſch höchſten Seite aufgefaßt und gelöſt werden. So wird hier, mitten im lebhafteſten Verkehre, am Haupteingange in die innere Stadt, ein herrlicher Punkt geſchaffen werden, welcher als Abſchluß der Ringſtraße gleichſam die koſtbare Schließe am Prachtgürtel der verjüngten Vindobona bildet. Auf dieſem impoſant umrahmten Platze, angeſichts der hehren Kunſttempel und des Prachtſitzes der Dynaſtie, wo mit der Zeit der Strom des Verkehres immer voller vorüberrauſchen wird, ſoll dann ein gewaltig Stück vaterländiſcher Geſchichte, in eherner Unvergänglichkeit prangend, in dem figurenreichen Denkmale der großen Kaiſerin zum erhebenden Ausdruck gelangen. Dieſe großartige Bedeutung des hier durch den höchſt glücklichen Umſtand einer Einmündung der Ringſtraße in natürlicher Weiſe gegebenen Raumes haben die Architekten bei ihrem umfaſſenden Plane keinen Augenblick aus dem Auge gelaſſen und demgemäß ein architektoniſch-künſtleriſches Ganze geſchaffen, welches mit glücklichſter Benützung des Raumes, groß und ſchön gedacht in den Verhältniſſen, eine überwältigende Wirkung erzielen dürfte.

Das neue Hofburgtheater.

Es wird der dritte Monumentalbau mit der Signatur: Semper-Hasenauer und im Hochrenaissance-Styl gehalten sein. So weit dies schöne Project bisda gediehen, muß es hier seinen Platz finden, indeß eine eingehende Beschreibung wohl etwas verfrüht sein dürfte. Bezüglich dieses seit Jahren von der Bevölkerung sehnlichst erwünschten Musentempels hatte es sich anfangs darum gehandelt, denselben mit dem linken Flügel des projectirten Hofburg-Ausbaues in bequeme, directe Verbindung zu bringen, ein Project, welches man jedoch später fallen ließ, um es durch ein anderes zu ersetzen, demgemäß der neue Burgtheaterbau, perspectivisch ganz selbstständig behandelt, hinter dem Volksgarten auf einem durch die Demolirung der Löwelbastei gewonnenen Platze und ohne Rücksicht auf die Lösung der Abschlußfrage des Paradeplatzes mit der Hauptfront gegen Norden, also nicht gegen den genannten Platz gewendet, zu stehen gekommen wäre. Doch auch dies neue Project, obwohl mächtig unterstützt, ward in der Folge aufgegeben und darauf als endgiltig angenommen, daß sich das neue Hofschauspielhaus auf einem noch raumausgiebigeren, jenem Theile der Altstadt auf dem Zerstörungswege abgerungenen Bauplatze an der Ausmündung der Tein-

faltſtraße, und zwar mit der Hauptfaçade dem großen Platze zugekehrt und genau in der Achſe des Stadtpalaſtes erheben ſolle. Mit dieſer Entſcheidung war die günſtige Löſung von drei baulichen Fragen geſichert: einmal erhielt die vierte Seite des ſchönſten Platzes der Metropole ihren monumentalen Abſchluß, dann war für dies Bauobject ſelbſt eine ſeiner Bedeutung entſprechende Perſpective gewonnen und endlich in engſter Verbindung mit dieſem Neubau die längſt gewünſchte Regulirung des alten Stadtviertels vom Ballplatze bis zur Teinfaltſtraße in zwingende Anregung gebracht worden. Als Aequivalent für die bedeutenden Einlöſungskoſten, an denen ſich übrigens die Großcommune mit einer Viertelmillion betheiligt, werden die prächtigen Bauplätze erſcheinen, auf welchen eine Reihe von an den Volksgarten mittelſt terraſſirter Arcadenanlagen ſich anſchließenden Palaſtbauten erſtehen ſollen.

Das neue Hofburgtheater ſelbſt, deſſen Pläne ich im Semper-Haſenauer'ſchen Atelier beſichtigt habe, zeigt einen mit üppiger Pracht ausgeſtatteten Monumentalbau, ebenſo originell in der Anlage als reizvoll in den Motiven. Selbſtverſtändlich mußte, nachdem dem Bau ſein Standort angewieſen war, das vornehmſte Streben der Architekten dahin gehen, ihrem Entwurfe eine Façadenentwicklung zu geben, welche ſich perſpectiviſch und harmoniſch in den Monumentalrahmen des großen Platzes einfügen ließ. Es ſchien daher gegenüber dem in derſelben Achſe liegenden Rathhauſe mit ſeiner gewaltigen Längenhauptfront dringend geboten, dem Hauptkörper des Theatergebäudes eine, wenn auch nicht ähnliche, was bei der Beſtimmung des Bauobjectes unmöglich geweſen wäre, doch möglichſt in der Linie entſprechende Hauptfaçaden-

Ausdehnung zu geben, eine nicht leichte Aufgabe, welche von den beiden Baukünstlern durch die organische Anfügung von zwei für die Aufnahme der Treppenhäuser bestimmten, gestreckten Flügeln am Haupttract in glücklicher Weise gelöst erscheint. Um sodann auch gegenüber der großartigen Profilirung der übrigen Monumentalbauten des Platzes eine harmonische Wirkung zu erzielen, adoptirt der Entwurf für das neue Hofschauspielhaus eine bei heiterer Anmuth möglichst kräftige Ordonnanz des Styles und der plastischen Decorationsmotive, indem er in der ganzen Höhe des Hauptfront-Aufbaues eine mächtige korinthische Pilasterordnung zur Geltung gelangen und sich die kleinere, entsprechend profilirte Architektur der ausgreifenden Seitenflügel durch diese Ordnung am Mitteltracte gleichsam durchschieben läßt. Das Foyer öffnet sich mit einer monumental behandelten Loggia dem Platze zu. Die Zugänge, theilweise durch die Flügelanlage bestimmt, versprechen die möglichste Bequemlichkeit, indem an den Flügelecken die großen Zufahrten angebracht sind, so daß die Wagenschlange dem zu Fuße angelangten Publicum bei seinem Eintritt durch die Hauptfrontthore in keiner Weise gefährlich zu werden vermag. Für den kaiserlichen Hof sind separate, gedeckte Unterfahrten angeordnet.

Betreffs der Stiegenhäuser genügte es schon, die Pläne Hafenauers für das Hofoperntheater, welche aus der Zeit seiner Thätigkeit im Atelier Van der Nüll-Siccardsburg stammen, gesehen zu haben, um das Bedeutendste auch ohne die geniale Mitarbeiterschaft Sempers zu erwarten. In der That werden diese Vorräume in Anlage und Ausstattung ungemein zweckmäßig und heiter-prächtig gehalten sein. Der Zuschauerraum selbst, welcher eine Glockenform mit ähn-

licher Proſceniumsanlage wie im Opernhauſe erhalten ſoll, iſt mäßig groß, für etwa 2000 Perſonen beſtimmt und wird die Länge des jetzigen Burgtheaters (66 Fuß) bei einer Breite von 54 und einer Proſceniums-Oeffnung von 42 Fuß aufweiſen, welch letztere alſo etwa der im Theater an der Wien gleichkommen dürfte. Das Logenſyſtem, welches etwa hundert Nummern mit dazu gehörigen Camerinen umfaſſen wird, iſt das italieniſche, geſchloſſene, wobei die Logen mit den Brüſtungen ſenkrecht über einander zu ſtehen kommen. Directe Logentreppen werden von den Stiegenhäuſern bis in den dritten Rang emporſteigen und noch beſondere Stiegen die verſchiedenen Logenſtöcke mit einander in Verbindung ſetzen. Der dritte und vierte Stock endlich bekommen großartige amphitheatraliſche Anlagen von je 150 Sitzplätzen, zu denen Separatſtiegen vom Hauptfaçaden-Eingang angeordnet ſind. Der Bühnenraum ſoll nächſt allen mechaniſchen Verbeſſerungen eine beſondere bequeme Dispoſition der Garderoben erhalten, welche für die Damen auf der einen und die Herren auf der andern Seite angelegt und mit beſonderen Unterfahrtsſtiegen in Verbindung geſetzt werden. So viel wäre vorläufig über dieſen intereſſanten Entwurf zu ſagen, deſſen Einzelheiten in der Folge immerhin noch hie und da einige Modificationen erfahren mögen, die jedoch die Hauptpunkte des Planes nicht berühren dürften. Für die künſtleriſch-decorative Behandlung des Baues beſtehen bis dahin ſo viel ich weiß noch keine beſonderen Vorſchläge.

Der Gothiker Friedrich Schmidt und seine Schule.

Vier Monumentalbauten werden dem großartigen Paradeplatz einen imposanten Rahmen geben: der gothische Stadtpalast, die Renaissancebauten des Parlamentshauses links und der neuen Universität rechts, mit ihren Prachtfaçaden der Ringstraße nahe rückend, und endlich das ebenfalls im Renaissancestyl geplante neue Hofburgtheater. Eine wahrhaft herrschende Stellung erhält also das Stadthaus mit seiner gewaltig sculptirten thurmstolzen Façade, weshalb wir uns zuerst mit ihm, oder vielmehr vorläufig mit seinem Schöpfer, beschäftigen wollen, dessen ausgeprägte künstlerische Persönlichkeit wohl eine Studie für sich allein verdient.

Oberbaurath Friedrich Schmidt, der Gründer der neuen gothischen Schule in Wien, ist ein Würtemberger, was die Eigenart der künstlerischen Anlage also betrifft, fast ein Wiener. In Frickenhofen im Jahre 1825 geboren, besuchte er die Stuttgarter technische Hochschule, wo er schon unter der Leitung Mauchs Kunstwanderungen zur Aufnahme baulicher Denkmale unternahm, welche bereits im Jüngling den Sinn für mittelalterliche Formen wach riefen. Zugleich mit den theoretischen Studien erlernte Schmidt sodann das Steinmetzhandwerk — ein Umstand, der auf seine spätere

künſtleriſche Thätigkeit vielfach von Einfluß geblieben iſt. Mit 18 Jahren trat Schmidt in den Verband der Kölner Dombauhütte, wo er 15 Jahre lang als Architekt und Werkmeiſter bis zu ſeiner Berufung an die damalige k. k. Akademie nach Mailand thätig war. Kurz vor dem Krieg, welcher Mailand den Oeſterreichern entriß, hatte er ſeine Profeſſur angetreten, und als die Oeſterreicher ſich zurückzogen, reſignirte er ebenfalls, trotz der freundlichſten Anerbietungen der italieniſchen Regierung, auf ſeine Stellung, um dieſelbe mit einer Profeſſur an der Wiener Akademie der bildenden Künſte zu vertauſchen. Hier eröffnete ſich ihm als Dombaumeiſter alsbald ein weites, lange brachgelegenes Feld für ſeine hohen künſtleriſchen Beſtrebungen.

Schmidt will unter zwei Hauptgeſichtspunkten betrachtet werden: als Kunſtlehrer und Monumentalarchitekt; als Privatarchitekt iſt er meines Wiſſens nie hervorragend thätig geweſen. Nehmen wir ihn vorläufig als Lehrer. Selten dürfte ein Mann vermöge ſeines Charakters und ſeiner Anlagen berufener geweſen ſein, Kunſtjünger heranzubilden; großer Menſchenkenner, lebensgewandt — wie wäre es ihm ſonſt gelungen trotz allem ſämmtliche 120 Väter der Metropole Wien auf ſeine Seite zu bringen? — grundgeſcheidt, mit einem gewiſſen intereſſanten Zug, der mitunter die Schwaben vor den übrigen deutſchen Stämmen auszeichnet, kameradſchaftlich und mittheilſam — alles brachte er ſchon mit, um das Vertrauen heranzuziehen; dann beſaß er im tieferen Sinn jene Ueberzeugungstreue und Liebe zur Kunſt, jene Gelingensfreudigkeit für die Leiſtungen anderer und insbeſondere jenes edlere Selbſtvertrauen, welches allezeit mächtig auf ſtrebſame Geiſter einwirkt. So ausgerüſtet mußte er Schule

machen, und machte sie auch. Van der Nüll und Siccardsburg waren, wie ich bereits erwähnt, weit entfernt in ihrer Charakteranlage diesem Kunstlehrerideal zu entsprechen, sie wirkten denn auch, unnahbar für den Schüler, wie sie waren, mehr mittelbar als unmittelbar anregend. Was Wunder also, wenn die jungen lernbegierigen Architekten, von der bestechenden Art Schmidts angezogen, in seinen Vorlesungen die unmittelbar befruchtenden Impulse suchten und fanden, welche eben die Künstlerjugend vor allem braucht, soll sie zu wirklichem Schaffen berufen sein.

Die Unterrichtsmethode des neuen Professors der Gothik hatte aber auch etwas ganz eigenthümliches, originelles, anziehendes; zum Unterschied von der sonst üblichen schematisch trockenen Behandlung des Stoffes stellte der Lehrer mit Recht den Fundamentalsatz auf: daß nur das Studium der Baudenkmale selbst, nur das Bekanntwerden mit der lebendigen Materie, den Schüler zu jener individuellen Auffassung befähigen könne, ohne welche die Form todt bleibt. Der Zeichenstift also, streng und formentreu gehandhabt, bildet den schöpferischen Architekten und befähigt ihn zur Bewältigung der stylistischen Schwierigkeiten. Um nun seinen zahlreichen Schülern Gelegenheit zu solchen lebendigen Studien zu geben, führte Schmidt jene Kunstreisen ein, deren gefüllte Zeichenmappen heute einen so kostbaren Schatz im Archiv der Wiener Bauhütte bilden. Diese Wanderungen zogen fast alle Kronländer des Reiches, ja selbst die nähere Fremde, in ihren Bereich, so daß bald Hunderte von Aufnahmen interessanter gothischer Baudenkmale in Wien selbst, dann in Mödling, Wiener-Neustadt, Zwettl, Preßburg, Graz, Salzburg, Prag, Zyps in Ungarn, Vajda Hunyad in Sieben-

bürgen, Conſtanz u. ſ. w. entſtanden, welche heute eine der reichſten Sammlungen dieſer Art ausmachen, indem viele der werthvollſten Blätter von des Meiſters Hand ſelbſt herrühren. Der von Schmidt und ſeinen Schülern gegründete Verein der Wiener Bauhütte wurde mit der Aufgabe betraut, dieſe Originalblätter vermittelſt autographiſcher Vervielfältigung den Fachgenoſſen für Studienzwecke zuzuführen, was bisher mit ſolcher Rührigkeit geſchehen iſt, daß bereits acht Jahrgänge mit je 50 Blättern Gemeingut der Künſtlerſchaft geworden ſind.

Die Aufnahmen ſelbſt ſind für ihre Zwecke muſtergiltig. Von den Schülern im großen Maßſtab aufgetragen, in feſter, derber Weiſe mit der Feder ausgezogen und je nach Erforderniß ſchraffirt, werden ſie auf das befriedigendſte gerade den ſpeciellen Anforderungen der architektoniſchen Darſtellung gerecht. Aehnlich arbeiteten die alten Baumeiſter ihre Werkzeichnungen, wie ihre aufbewahrten Facſimiles zur Genüge darthun. Schmidt hat nun aber dieſe Methode noch praktiſcher ausgebildet, ohne daß die Aufnahmen ſich dem Kupferſtich nähern, welcher für Architekturzwecke bekanntlich unpraktiſch genug iſt. Klare unzweideutige Formenvorſtellung bildet bei dem Schüler das Hauptergebniß dieſer Methode. Kein geiſtreicher, genialverſchwommener Tuſchklecks, kein ſchwachmüthiger Farbenſtrich hilft da über mangelhafte Kenntniß hinweg; man muß poſitiv wiſſen, um poſitiv wiederzugeben. Um das Verdienſt dieſer Schmidt'ſchen Methode um das architektoniſche Zeichnen in ſeiner ganzen Bedeutung zu würdigen, muß man ſich erinnern, daß unſere techniſche Hochſchule vor nicht gar langer Zeit noch an einem gänzlichen Mangel an zeichneriſcher Ausbildung krankte, obwohl von

berufener Seite wiederholt auf dieſen Uebelſtand hingewieſen worden war, insbeſondere auch von van der Nüll, welcher den heute von Profeſſor Storck geleiteten Abendcurs, wo nach Modellen bei Lampenbeleuchtung gezeichnet wird, gegründet hatte. Wie gefährlich der Zeichenſchlendrian in allen Zweigen der bildenden Kunſt werden muß, dies leuchtet wohl ein; Ehre alſo den Männern, welche ſo mächtig zu ſeiner Hebung beigetragen haben, wie Schmidt, Eitelberger und Storck: ihr Verdienſt um die Kunſt im Allgemeinen iſt ein nie genug gewürdigtes.

Bei ſeiner Lehrmethode im Allgemeinen trachtet nun Schmidt vor Allem, aus dem Schüler einen ſelbſtändig und individuell ſchaffenden Künſtler heranzubilden, weshalb der Unterricht mit einer Detailſorgfalt und Univerſalität zugleich getrieben wird, welche die mannigfachſten Anregungen mit ſich bringen. Man muß einem ſolchen Vortrag beigewohnt haben, um die außerordentliche Ueberlegenheit desſelben gegenüber der gewöhnlichen doctrinären Profeſſorenſchablone vollkommen würdigen zu können. Schmidt geht etwa vor wie der Kliniker, von Fall zu Fall, von Brett zu Brett. Nehmen wir beiſpielsweiſe, als handelte es ſich um eine Fialenentwicklung; der Lehrer geht ſofort auf die ganze hiſtoriſche Entwicklung dieſes gothiſchen Ornaments zurück, wobei er an Beiſpielen alle Formwandlungen der Fiale in den verſchiedenen Phaſen der Stylbildung, vom Romanismus bis zur ſpätgothiſchen Verirrung, auf das genaueſte erörtert. Wo ſich nur eine Gelegenheit bietet, weist dann der Vortragende auf die architektoniſchen Fundamentalgeſetze hin, bei Beſprechungen von allgemeinen wie von ſpeciellen Problemen, damit

jeder neue Fall für den Schüler immer wieder eine neue Stylübung werde. Dabei erhalten die Lernenden Aufgaben von architektoniſchen Entwürfen jeder Art, vom ſimplen Landhaus bis zur gewaltigen Kathedrale, wobei zwar die gothiſchen Formen in ihrer durch Nationalität, Klima und Baumaterial bedingten Entwicklung vorzugsweiſe Berückſichtigung finden, ohne daß jedoch andere Bauſtylaufgaben ausgeſchloſſen wären.

Unter den von Schmidt herangebildeten Schülern unterſcheide ich zwei Kategorien: ſolche, die bereits einen ſelbſtſtändigen Wirkungskreis erlangt haben, und ſolche, welche noch fortfahren an der Hand des Meiſters ihre Arbeitskraft dem Entſtehen ſeiner monumentalen Werke zu widmen. Unter den erſteren nenne ich vor allen den Grazer Georg Hauberiſſer, den Erbauer des prächtigen Münchener Rathhauſes, ſodann drei Ungarn, den leider vor einigen Jahren geſtorbenen Franz Schulz aus Fünfkirchen, welcher bekanntlich die Reſtaurationsarbeiten an der alten maleriſchen Königsburg Vajda Hunyad in Siebenbürgen geleitet hat, worin ihm Emerich Steindl, Profeſſor am Peſter Polytechnicum, nachfolgte, und endlich Profeſſor Schuleck an der Peſter Gewerbeſchule. Desgleichen ſind Joſef Mocker, Dombaumeiſter am Prager St. Veitsdom, der Gothiker Ringlacke in Düſſeldorf, Theodor Reuter, welcher den Prachtbau des Schloſſes Fiſchhorn (im Pinzgau) und ſpäter den Fünfhauſer Kirchenbau dirigirte, ſodann der Salzburger Weſſiken, vor kurzem noch, wenn ich nicht irre, Dombaumeiſter in Mainz, Winter, Architekt am Braunſchweiger Stadtbauamt, Laužil, der geweſene Bauführer am Stephansdome, der Baudirector Ernſt in Wien, der

Baudirector Lee in Pest, Architekt Wiehe, Pieper (Concurrenz-Entwurf zum Niederwald-Denkmal), Dominik Avanzo, der Leiter der Restaurationsarbeiten in Heiligenkreuz und der fürstlich Liechtenstein'sche Architekt Banko — sämmtlich aus der Schmidt'schen Schule hervorgegangen. Endlich gehören noch hieher die Bauführer an den verschiedenen, von Schmidt in den letzten zwölf Jahren gebauten gothischen Kirchen, welche, wie der obengenannte Reuter, sämmtlich Wiener sind, nämlich: Julius Hermann, der Nachfolger Reuters in der Bauführung der Kuppelkirche in Fünfhaus und zugleich der Laužils bei den Restaurationsarbeiten von St. Stephan, sodann an der Weißgerber Kirche der talentvolle Schaden und an der Brigittenauer Richard Jordan, der so tüchtige Director der Baugewerksschule.

Von den im Atelier Schmidt noch beschäftigten Architekten, welche ebenfalls in seiner Schule herangebildet wurden, möchte ich besonders drei vielversprechende Begabungen hervorheben, nämlich Victor Luntz aus Ybbs in Niederösterreich und die beiden Wiener Alexander v. Wielemans und Franz Neumann der Jüngere. Der erstere, durch seine Studienreisen durch Deutschland, Frankreich und Spanien bekannt, ist derzeit Bauführer am Rathhausbau, der zweite, früher schon genannt wegen seines großartigen Centralfriedhof-Projectes, hat sich, wie auch Neumann, an dem Concurs für die Entwürfe zum Justizpalast betheiligt, und mit seinem Plane (deutsche Renaissance mit verfeinerten italienischen Motiven) den Sieg davongetragen. Hinzuzufügen habe ich schließlich noch diesen Bemerkungen über die Schule Schmidts, daß der Meister so viel als möglich bemüht ist einheimische Kräfte zur Ausführung seiner Werke herbeizuziehen.

Ehe ich nun auf den wichtigſten Monumentalbau Schmidts, der eben emporſteigt, nämlich den Stadtpalaſt übergehe, will ich noch einiges Wenige über die bisherigen Kirchenbauten des Meiſters ſagen. Der intereſſanteſte von ihnen iſt unzweifelhaft die Fünfhauſer Kirche, deren innere Polychromirung nach dem Plane des Architekten Machytka (Schüler Hanſens) von Schönbrunner ausgeführt wird. Die Gothik dieſer Kuppelkirche romaniſirt zwar ziemlich ſtark, aber durchaus nicht zu ihrem Nachtheil; jedenfalls kann man ſagen, daß nächſt dem Rathhaus dieſe Kirche die bedeutendſte Schöpfung Schmidts bilden wird. Die Anlage zeigt wieder jenen ſinnreichen, erfinderiſchen Zug, jene ſtupende Detailbehandlung und Formenbeherrſchung, welche das Genie des Meiſters charakteriſiren, aber das gewiſſe Geſuchte iſt diesmal weggeblieben, es iſt hier ein geſund und kräftigedler Zug, welcher die Mache kennzeichnet. Dabei iſt das Ganze ausgezeichnet in Silhouette und Verhältniſſen, originell in der centralen Kuppelanlage wie der Behandlung des Portals, geſchmackvoll, was bei Schmidt nicht immer der Fall iſt, kurz hochintereſſant. Die Weißgerberkirche iſt ein anmuthiger Baſilikenbau, deſſen Mittelſchiff beſonders originell aus den Nebenſchiffen emporwächſt. Die Kirche in der Brigittenau weiſt einen etwas klobigen Backſteinbau auf und die Lazzariſtenkirche endlich beſteht aus einem ſchlicht gehaltenen Hallenbau. Die Weißgerber und Brigittenauer Kirche ſind im Innern polychromiſch und zwar in nicht ſehr glücklicher Weiſe behandelt, was den alten Kampf wegen der Farbenfrage in der Gothik mit neuer Wuth angefacht hat. Hoffen wir, daß mit einer glücklicheren Löſung dieſer Frage in der Votivkirche die Acten über dieſen Gegenſtand, für einige Zeit wenigſtens, geſchloſſen werden. Um

indeß vollſtändig zu ſein, darf ich das akademiſche Gymnaſium (kölniſche Gothik) am Beethoven-Platze nicht vergeſſen, obwohl dasſelbe weniger Beifall gefunden hat, als die übrigen Schmidt'ſchen Schöpfungen.

Und nun wollen wir uns noch auf dem Bauplatze des Stadthauſes einigermaßen umſehen. Das war ein ſchwieriger Baugrund, wie die meiſten auf dieſem Theile des Glacis; man mußte ſtellenweiſe außerordentlich tief fundamentiren und ſtieß noch zum Ueberfluß auf zwei Ausfallsminen aus der Zeit der Türkenbelagerung, deren 5 Fuß hohe und 3 Fuß breite, den ganzen Fundamentgrund durchſchneidende Gänge vermittelſt eines von der Geniedirection zur Verfügung geſtellten alten Stadtplanes verfolgt werden mußten. Die Endpulverkammer der einen Mine war an einem Eck des Mittelthurmes zuerſt gefunden worden, worauf an dieſer Stelle der mit dem Steinmetzzeichen des Architekten — ein Kreuz mit kurzem, an der unteren Spitze nach rechts aufwärts gezogenem ſchiefen Barren — verſehene Grundſtein in eine Tiefe von 36 Fuß feierlichſt eingeſenkt wurde. Um nur beiläufig einen Begriff von der gewaltigen Fundamentanlage zu geben, bemerke ich, daß der Thurm in einer Tiefe von 12 Fuß auf einem ungeheuren Fundamentblock von 48 Fuß im Geviert und 18 Fuß Mächtigkeit ruht, ſo daß für den Quadratfuß eine Tragkraft von 60 Centnern berechnet iſt. Läßt man gegenwärtig den Blick über den belebten Bauplatz hinſchweifen, ſo tauchen die Grundriſſe des Baues bereits allenthalben erkennbar auf; beſonders maleriſch ragen zu beiden Seiten des Arcadenhofes kühn geſpannte Gurtenconſtructionen über das Terrain empor, auf welchen die Pfeiler einer Treppen-

anlage ruhen werden. Am Sockel ringsum ist die Steinversetzung aus mächtigen, gelbgrauen Wöllersdorfer Blöcken bereits bis zum ebenerdigen Fußboden vollendet. Möge nun dieser herrliche Bau ohne Unterbrechung seiner Vollendung entgegengeführt werden!

Der neue Stadtpalast.

Der zukünftige Herrscherſitz der ſouveränen Metropolitan-Commune Wien wird ihrer Bedeutung würdig ſein. Der Architekt hat es ſich angelegen ſein laſſen, inmitten der ſtaatsbaulichen Umgebung, dem Prachtſitze der geſetzgebenden Körper hier und der Freiſtätte der hohen Bildung dort, einen Bau zu ſchaffen, der ſchon durch ſeine imponirende Erſcheinung die großmunicipale Macht und Herrlichkeit zu würdiger Geltung bringe. Und es iſt ihm gelungen: unſere Stadtväter werden von einem ſo großartigen Palaſt aus regieren, daß jeder von ihnen ſich ein kleiner „Stadhouder" zu fühlen in der Lage ſein wird. Majeſtätiſch, den weiten Grund der Altſtadt zu beherrſchend, ſteigt der ſchlanke, hohe Thurmbau empor, ein gewaltig Symbol ſtädtiſcher Autonomie, ſtädtiſcher unantaſtbarer Privilegien und vor ſeinem helmgekrönten Haupte neigen ſich demüthiglich die vordem ſo ſtolzen „Beffrois" der niederländiſchen Communalrepubliken. Es iſt ein altes Machtzeichen, der ſtädtiſche Thurm, und verlor ihn eine Stadt, dann war ſie wie ein entkrönter Fürſt. Von ſeiner Höhe regulirte ſich das ganze municipale Leben, ſpähten die Wächter ins Land, erſchollen die Signale zur Marktſtunde, zur Thoröffnung und Schließung, heulten die Sturm-

und Feuerglocken, mahnte das Angelus-Glöcklein, welches wir dem guten Papſt Johann XXII. canoniſirten Angedenkens verdanken. Erwägen wir all dies, ſo ſcheint uns die große architektoniſche Sorgfalt, womit Schmidt ſeinen Stadtthurm behandelt, begreiflich genug. Er betrachtet ihn in der Durchbildung ganz wie eine Welt für ſich, in deren wunderbarer Steinvegetation ein herrlich Stück wiederbelebter Gothik zur Entfaltung gelangt; der Entwurf bringt ihn denn auch etwas ſeltſam ſelbſtſtändig, nach drei Seiten freiſtehend, in Verbindung mit dem Palaſt, an welchen er ſich faſt nur anzulehnen ſcheint, während es vielleicht gerade architektoniſches Convenienzgeſetz geweſen wäre, das ſtädtiſche Machtſymbol mit dem ſtädtiſchen Regierungspalaſt auf das innigſte verwachſen erſcheinen zu laſſen.

Die Maſſenverhältniſſe des Stadthauſes ſind wahrhaft imponirend: 80 Klafter Länge auf 65 Klafter Breite im freiſtehenden Rechteck und 19 Klafter Dachhöhe. Daß einem gothiſchen Bau von ſo gewaltiger Ausdehnung vor Allem die möglichſt kräftig hervortretende Maſſengliederung gegeben werden mußte, leuchtet wohl ein, denn bei keiner architektoniſchen Aufgabe liegt die Gefahr eines Umſchlagens der natürlichen Formenanmuth in ſchwächliche Gracilität näher. Dieſe Gefahr hat der Architekt ſehr glücklich insbeſondere da zu vermeiden gewußt, wo ſie am bedrohlichſten erſchien, nämlich an der Hauptfaçade. Man denke ſich eine 480 Fuß lange Front mit einem Mittelthurm, der ſich noch beinahe 200 Fuß über die Dachhöhe dieſer Front, im Ganzen über 300 Fuß emporſchwingt. Da galt es denn mit conſtructivkräftigen Reliefs für die ſo bedeutenden Frontentwicklungen und zugleich für die Hauptfaçade einen architektoniſchen Ausgleich

zwiſchen Thurm- und Gebäudehöhe zu gewinnen. Dieſe Doppelaufgabe hat nun Schmidt in folgender Weiſe gelöſt: die vier Ecken des Rectangulums erhalten eine Verſtärkung durch Pavillonbauten, welche um 20 Fuß die Dachhöhe des Palaſtes überragen und die Fronten werden durch ſtark betonte Mittelriſalite, welche an der Vorder- und Hinterfront mehr Relief erhalten, monumental gehoben. Das Hauptfaçadenriſalit iſt vermöge ſeiner Anlage und Verhältniſſe ſelbſtverſtändlich das bedeutendſte. Vier wuchtige Pylonen gliedern den etwa 270 Fuß langen Vorbau, der auf einer Arcadenſtellung ruht, hinter welcher ſich, längs der ganzen Façade, zwiſchen den beiden Eckpavillons eine zweite noch längere Reihe von Bogengängen hinzieht. Zweiundvierzig Säulen und Pfeiler ſtützen dieſe doppelte Arcadenanlage, welche eine ungemein maleriſche Wirkung erzielen dürfte. Der beträchtliche Höhenunterſchied zwiſchen Thurm- und Eckpavillons wird ſodann für das Auge durch ſpitzhelmige Loggienthürme-Bekrönungen übergänglich gemacht, welche, noch 23 Fuß höher als die Eckpavillons, alſo 168 Fuß emporſteigend, den vier Pylonen als Abſchlüſſe dienen. Auf dieſe Weiſe wird die äſthetiſche Gliederung der Maſſen, ſowie die Harmonie der Verhältniſſe auf das befriedigendſte hergeſtellt Was übrigens die lange hintere Arcadenflucht der Hauptfront anbelangt, ſo konnte ich mich nach dem Modell anfänglich nicht recht mit der geringen Lichtbreite der Spitzbogengänge (10 Fuß) befreunden; ich fürchtete für das Auge eine ſtollenartige, beengende Wirkung. Der wiederholte Beſuch des Bauplatzes jedoch, wo bereits die unter der Arcadenſtellung hinlaufenden Kellerräume fertig ſind, hat mir gezeigt, daß der Architekt ſein Ausmaß ganz richtig berechnet haben

dürfte, indem er zugleich das zwischen den Säulen hereinbrechende Licht, sowie die tief hereinfallende Schattenwirkung der Thurmhalle, welche die lange Flucht in der Mitte unterbricht und zur anderen Hälfte lichter erscheinen läßt, als Ausweitungsfactoren der Bogengänge mit richtigem Gefühl in Anschlag gebracht hat.

Wir wollen nun die gewaltige Silhouette des Gebäudes vollends ausbauen und die Profile anbringen. Zuerst der Thurm. Man hat oft versucht, gothische Thürme zu beschreiben, selten mit Glück — so thue ich es denn auf gut Glück hin. Ein Hauptvorzug dieser bedeutenden Thurmanlage scheint mir vor Allem die reiche Gliederung ihrer Grundform. Quadratisch, auf wuchtigen Eckpfeilern, welche nach vier Seiten je einen mächtigen Thorbogen flankiren, ruhend, hebt sich der schlanke Körper empor, der eben allzu schlank erschiene, wenn nicht die Gliederung der Grundform ihn constructiv und architektonisch kräftigen würde. Diese Kräftigung wird dadurch erzielt, daß der Architekt die Eckpfeiler vorderhand noch nicht zu selbständiger Geltung kommen läßt, sondern ihnen schwach ausladende Strebepfeiler vorlegt. Behalten wir diese Anordnung im Auge. Der zum Gebäude eigentlich gehörige Theil des Thurmes findet seinen architektonischen Abschluß in einem nach den drei freistehenden Seiten der Grundfigur des Körpers folgenden Balcon, auf welchen man durch hohe bis zum Hauptgesims des Thurmes reichende, nischenbekrönte Fensterthüren heraustritt. Soweit der untere Körper; nun erhebt sich der Rumpf quadratisch fortgesetzt in kräftiger Anmuth bis zur Halle der Uhrpartie empor, welche von den in Fialenlösungen auslaufenden Strebepfeilern flankirt wird, während die zugleich frei ge-

wordenen Eckpfeiler auf ihren knaufartigen Balconbekrönungen ein Plateau emporhalten, auf welchem der oktogone Thurmhals mit seinen gegiebelten schlanken Fenstern emporwächst bis zur Gallerie-Terrasse, deren Scheitel endlich der mit Krabben verzierte Helm mit seinem Wimpelträger als Knaufschmuck krönt. Im raschen Auslauf dieser Thurmspitze scheint mir der Architekt einen Profanzug der Gothik im Gegensatz zu der kirchlichen Gothik, welche ihre Thürme sich allmälig zuspitzen läßt, sehr richtig zum Ausdruck gebracht zu haben. So steht der herrliche Thurmriese stramm und gewappnet da; um ihn aber in vollem Schmuck erscheinen zu lassen, fügen wir hinzu, daß an seinen Strebepfeilern kolossale Kaiserbilder unter Baldachin kommen und über den Portalen Reliefs angebracht werden, welche geschichtliche Darstellungen, und zwar eine Episode aus der Türkenbelagerung und einen kaiserlichen Majestätsact gegenüber der Commune, etwa die Verleihung der Gemeindeautonomie, zum Gegenstand haben dürften.

Die Gliederung der übrigen Fronten ist selbstverständlich nicht so reich gehalten, wie die der Hauptfaçade, welcher der Architekt für die Beherrschung des freien Platzes eine besondere, auch in der Entfernung imponirende, Massenwirkung sichern mußte. Die Mittelrisalite der Rück- und Seitenfaçaden stellen sich architektonisch als von zwei Pavillons mit schlanken Kantendächern flankirte prachtgegiebelte Baukörper dar, die auf Arcadenloggien ruhen. Am reichsten scheint das Hinterrisalit behandelt, indem dasselbe den großen Sitzungssaal für das Plenum der 120 Stadtväter enthält, welcher auch gegen außen monumental betont werden mußte. Was die vier Eckpavillons des Palastes anbelangt,

ſo werden ſie von quadratiſchen Plattformen mit bewimpelten Gallerien bekrönt und in ihrer Dachanlage der Manſarden-Architektur angepaßt. Das in Schiefer einzudeckende Giebeldach des ganzen übrigen Baues erhält auf dem Firſt ringsum eine theilweiſe vergoldete, in reichſter Schmiedeiſen-Conſtruction gehaltene Ziergallerie, während das ſich etwa 100 Fuß vom Boden erhebende Hauptgeſimſe mit einer Attika bekrönt wird, auf welcher eine Anzahl von Statuen als ideale Repräſentanten des Handels, der Wiſſenſchaften, Künſte und Gewerbe Platz finden ſollen.

Der Prachtbau erhebt ſich, ein Tief- und Hochparterre, Mezzanin, Haupt- und zweiten Stock enthaltend, auf einem wuchtigen Sockel aus Wöllersdorfer wetterbeſtändigen Kalkquadern — ein Material, welches auch beim Weiterbau in erſter Linie in Anwendung kommen ſoll. Zu wünſchen wäre dabei nur, daß die Herren Lieferanten nicht ſo viele fleckige Steine lieferten, oder wenigſtens am Bauplatze derartiges Material gebührlich beanſtändet würde, denn am Ende müßte da der ganze Quaderbau noch geſtrichen werden. Von ſonſtigem Material werden noch feiner zartgelber Margarethenſtein und zur Ausfüllung der Wölbungen und Hinterflächen der Arcaden Breitenbrunner Stein beſter Sorte, zur Profilirung endlich und zu den plaſtiſchen Arbeiten das bekannte ſchöne warmgelbe Mokritzer Material zur Anwendung kommen. Ueber dem Sockel erhält der currente Baukörper eine ſtarke Boſſirung, welche, bis zur Höhe des Mezzanins reichend, einen beſonders tragkräftigen Eindruck machen wird. Um dieſen Eindruck noch zu erhöhen, zeigen die Mezzaninfenſter, geradlinig und zweigetheilt, ebenfalls eine maſſive Anlage, als hätten ſie in ihrer Kraftſtellung

den ganzen Bau leicht und luftig emporzuheben. Und ſo ſteigt er auch empor, leicht, luftig, anmuthig-heiter, trotz der Wucht ſeiner Verhältniſſe. Ungemein reich in der Fenſteranlage (etwa 700 nach außen) erhält er dadurch doch nichts durchbrochen ſchwächliches. Die Hauptfront zeigt im Hauptſtock eine Loggienſtellung mit baluſtrirten Monumentalarcaden in der ganzen Riſalitenlänge, eine maleriſche, den Saalbildungen nach innen entſprechende Anordnung, welche an ähnliche venetianiſche Bauten der Blüthezeit gemahnt. Auch ſonſt ſind in dieſem Stock die Fenſter, theils zwei-, theils dreitheilig, mit Blendmaßwerk und plaſtiſchem Schmuck monumental gehalten, indeß ſie ſich im zweiten Stock durchgängig dreigetheilt, zierlich umrahmt und von Säulchen getragen, gallerieartig an einander ſchließen.

Wir betreten nun das Innere. Mittelpunkt iſt der großartige, 252 Fuß lange und 111 Fuß breite Arcadenhof, deſſen im Schlußſtein 25 Fuß hohe Bogengänge von 60 Säulenpfeilern getragen werden. In dieſen Raum gelangt man von der nach vier Seiten offenen äußeren Mittelthurmhalle, welche ſomit den Haupteingang bildet. Man betritt von ihr aus ein hexagones Veſtibüle, welches wieder in eine große, rectanguläre, netzgewölbte Querhalle von 138 Fuß Länge, 36 Fuß Breite und 33 Fuß Höhe Zugang gewährt — eine Art Volkshalle, bei deren Schöpfung der Architekt wohl an Volksverſammlungen gedacht haben mag. An dieſen Raum, der unmittelbar auf die Hofarcaden hinausgeht, ſchließen ſich zu beiden Seiten mit Netzkuppeln überwölbte quadratiſche Stiegenveſtibüle, welche zu den beiden großen, vorn zu beiden Seiten des Hofes angebrachten Stiegenhäuſern führen. Außer den beiden hier untergebrachten monumentalen Feſttreppen,

welche noch von besonderen Auffahrtsvestibülen erreicht werden können, besitzt der Palast noch sechs andere bedeutende Treppenanlagen, sowie vier Dienststreppen, welche den täglichen Verkehr vermitteln. An den axial auf die Breite des Rechtecks angeordneten Längenseiten des Arcadenhofes, welcher mit Sgrafitto und keramischem Schmuck reich ausgestattet werden soll, springen mäßige Risalite aus, welche Saalbauten (Ceremonien- und Magistratssaal) affectiren, während die hintere Hofbreite in der Mitte einen sechseckigen Ausbau aufweist, der sich über der hinteren Abfahrtslinie erhebt und für öffentliche Kundgebungen der Stadtvertreter geeignet erscheint. Außer dem Mittelhof zeigt der Grundriß noch sechs andere Höfe, wovon zwei Durchfahrts- und vier Eckhöfe mit besonderen Seiteneinfahrten, welche zugleich den Zweck haben, das mindere Publicum zur Benützung eben dieser Zugänge zu verhalten, indem rings um diese letzteren Höfe das Conscriptionsamt, Armendepartement, Einquartierungs- und Vorspannsamt, Marktcommissariat, die Wagenremisen und endlich die Hauspersonalwohnungen gruppirt werden dürften.

Bezüglich der Raumverwendung enthält schon das Tiefparterre ganz interessante Haupträumlichkeiten, nämlich zwei 80 Fuß lange und 36 Fuß breite, mit kühnen Gurten überspannte und dazwischen kappeneingewölbten Hallen, welche durch Lichtgräbenfenster von den Höfen aus beleuchtet werden. Säulengetragene Vorhallen geben nach diesen Räumen Zugang, welche zunächst für Archiv- und Registraturzwecke, eventuell jedoch auch zur Unterbringung einer städtischen Weinkosthalle und eines archäologischen Stadtmuseums dienen sollen. Die Gurtenconstructionen dieser Hallen, welche

wir auf dem Bauplatze bereits gesehen haben, sind wahre Meisterstücke constructiver Technik, indem sie die Pfeiler der an den vorderen Eckhöfen gelegenen Treppen zu tragen haben werden. Die übrigen Tiefparterre-Räume sind für Depôts, vier Festküchen und insbesondere die großartigen Ventilations- und Heizungsvorrichtungen nach dem bewährten ventilatorischen Beheizungssystem Böhm bestimmt, welches so ziemlich in allen neueren Monumentalbauten zur Anwendung kommen dürfte. Die Heizung des ganzen Palastes geschieht nach dieser Methode durch Dampf auf centralem Wege in Verbindung mit der Ventilation durch Abziehung der verdorbenen und Zuziehung der frischen Luft, bei den Festlocalitäten und dem Gemeinderathssaal vermittelst mechanischer Kräfte, welche im Winter die erwärmte und im Sommer die im Verdunstungswege abgekühlte Luft eintreiben. Steigen wir zum Hochparterre und Mezzanin empor, so finden wir dort, außer den bereits oben genannten Aemtern, noch die beiden Hauptämter der Commune, das Steuer- und Zahlamt (Oberkammeramt), die Wohnung unseres Lord-Mayor, der Hauptfaçade zu gelegen, und des Magistratsdirectors, sodann im Hoftract die Bibliothek, das Archiv und die Registratur nebst Magistratsbureaux, darunter vornehmlich das Stadtbauamt mit Planarchiven, Zeichensälen und Specialbibliothek.

Wir steigen die eine Prachtstiege zum Hauptgeschoß hinan. Mit Vergnügen höre ich, daß in diesen Festtreppenhallen die decorative Wirkung in erster Linie mit edlem, polychronischem Material erzielt werden soll — ein System, dem man in dieser Zeit der hohlprunkigen, prahlhansigen Surrogatwirthschaft nicht anerkennend genug beipflichten kann. Ent-

weder baut man monumental oder nicht; wo aber das erstere unbedingt verlangt wird, ist nichts schlimmer als die Knauserei mit dem Material, als die decorative Heuchelei, welche sich mit Stuck und Anstrich um Billiges vornehm geriren will. Unsere Finanzbarone haben dies wenigstens bei ihrem goldenen Tempel eingesehen und tief in den Säckel gegriffen, um mit Echtem, Edlem zu bauen. In diesem Fall können sie denn auch nicht warm genug zur Nachahmung empfohlen werden.

Oben betritt man alsbald kleinere, axial auf die Treppen angeordnete, den in der Mitte liegenden großen Festraum flankirende Säle, welche durch dreigetheilte Arcaden in die Breitseiten des Hauptraumes eindringen. Dieser letztere, 108 Fuß lang und 48 Fuß lichtbreit, ruht auf einer freistehenden, von vier Eckpfeilern und 22 farbigen Marmormonolithen getragenen Spitzbogenstellung, auf welcher sich eine zierliche, schlanke Gallerie in anmuthigen Verhältnissen bis zum reich cassettirten Plafond emporhebt. Diese großartige die drei Räume umfassende Saalanlage, welche die ganze Länge des Hauptfront-Risalits einnimmt und den herrlichen Platz beherrscht, ist in der Alt'schen Aquarellskizze von ungemein bestechendem Reiz, welchem, hoffen wir es, eine gewisse Detailgebrochenheit der Formen in der Ausführung keinen Eintrag thun wird. An die kleinen Festsäle schließen sich zu beiden Seiten mit Einschluß der Eckpavillons ausgiebige Buffeträumlichkeiten mit Rauchsalon, welche nach der linken Seitenfaçade durch eine Reihe von Salons mit den Empfangs- und Arbeitslocalitäten des Bürgermeisters und seiner beiden Stellvertreter in Verbindung stehen.

Wenden wir uns nun von den Festtreppen aus nach den übrigen Prachträumen, nämlich den bereits erwähnten Ceremonien- und Magistratssälen und dem großen Sitzungssaale. Von den beiden ersteren liegt der eine links, der andere rechts vom Arcadenhof. Der Ceremoniensaal hat den Zweck, bei Besuchen des kaiserlichen Hofes zu Civilfeierlichkeiten und sonstigen Anlässen als Cercle-Appartement zu dienen, und wird mit seinen großen Wandflächen einer vorwiegend malerischen Ausschmückung, wozu in diesem gothischen Palast sonst weniger Gelegenheit, ein günstiges Feld bieten. Voraussichtlich wird man hier Kaiserbilder unterbringen, sowie man beabsichtigt, den gegenüber gelegenen Magistratssaal, welcher für die Sitzungen des Magistratscollegiums bestimmt ist, mit Bildern von Wiener Bürgermeistern auszuschmücken. Der Versammlungssaal für die Plenarsitzungen der Stadtväter, im Hinterfaçaden-Risalit gelegen, mißt 75 Fuß in der Länge und, ausschließlich der auf drei Seiten umlaufenden Gallerie, 48 Fuß in der Breite. Drei kolossale, 24 Fuß hohe, 14 Fuß breite, gemalte Ogivfenster, welche auf einen statuengeschmückten Balcon hinausgehen, spenden dem durch die beiden Stockwerke reichenden Raume feierliches Licht. Die Sitze sind im Halbkreis der Fensterseite gegenüber angebracht.

Das zweite Geschoß endlich enthält, da wo es nicht von den durchreichenden Festräumen und dem Gemeinderathssaal eingenommen wird, das große Amt der städtischen Buchhaltung, das städtische Museum mit der Waffenhalle, das Expedit, das Stadtphysicat und den Rest der Bureaux. Ein Schlußwort nun noch über die Construction. Dieselbe wird im Dach aus Eisen hergestellt werden und im ganzen Bau

die Zwischenwände auf Traversen ruhen lassen, um im Bedarfsfalle Raumverschiebungen vornehmen zu können. Die Plafondconstructionen sind gänzlich feuersicher und vermittelst Traversen und eines eisernen Agraffensystems in einer Weise hergestellt, daß durch Bétonausfüllung feuersichere Trennungsschichten zwischen den einzelnen Etagen geschaffen werden.

Theophil v. Hansen.

Vor 38 Jahren wurde ein junger Architekt, Däne von Geburt, in welchem Berufene nicht mit Unrecht einen neuen Klenze vorherſagten, von König Otto, der ſeit vier Jahren den griechiſchen Thron beſtiegen hatte, mit der Erbauung der Univerſität in Athen betraut. Es war dies ein charakteriſtiſches Zeichen, daß der deutſche Prinz früher den Sitz der neuen helleniſchen Bildung zu gründen trachtete, ehe er Befehl gab ſeinen Palaſt am Fuße des Lykabettos zu erbauen. Der berufene Baukünſtler löste ſeine Aufgabe auf das glänzendſte, das „Panepiſtimion" iſt bis zum Bau der Sina'ſchen Akademie das ſchönſte Gebäude von Neu-Athen geweſen, und wenn der letztere, von Baron Sina (Sohn) ins Leben gerufene Prachtbau ſeitdem die erſte Stelle einnimmt, ſo thut dieß dem Architekten der Univerſität nicht den geringſten Eintrag; im Gegentheil, es illuſtrirt den Fortſchritt ſeines Genies, denn der Erbauer der beiden Monumentalbauten iſt einer und derſelbe, iſt der heutige Oberbaurath Theophil v. Hanſen, unſer Hanſen, wie wir ihn ſeit Jahren mit gerechtem Stolze nennen. In der That, des 24jährigen Hanſen erſter Wurf war ſogleich ein Meiſterwurf. Er hatte verſucht, die polychromiſche Architektur der alten Hellenen wieder zu

beleben, und dabei so viel Geschmack und Talent entwickelt, daß ihm einige Jahre nach Vollendung des Universitätsbaues der alte Baron Sina die Erbauung der Sternwarte übertrug, welche sich heute über dem Theseustempel auf dem Nymphenhügel erhebt. Später baute Hansen gegenüber dem Schloßgarten das kleine geschmackvolle Palais für die von Salvandy gegründete französische Schule für archäologische Forschungen, aus welcher Männer wie Beulé, Girard, Henriot, About ꝛc. hervorgegangen sind. In die Mitte der Fünfziger Jahre fällt der Entwurf zur griechischen Akademie im Prachtstyle der Mnesikles und Iktinus, ein prächtiger Bau, ganz aus weißem pentelischen Marmor, mit herrlichen Säulengängen, zu dessen Frontgiebelgruppe Leonidas Drossis jenen Götter-Olymp gemeißelt hat, dessen Modell wir in der griechischen Ausstellung bewundert.

Als Hansen die letztgenannten Bauten in Athen ausführte, war er bereits seit geraumer Zeit der unsrige geworden, und hatte zur selben Zeit schon einem guten Stück von Neuwien die Signatur seines Genies aufgedrückt. In seinem Atelier haben sich tüchtige Schüler gebildet, von denen ich nur Professor Niemann und Johann Machytka nennen will. Der Erstere hat sich an der freien Concurrenz für die Justizpalast-Pläne mit einem Entwurf im griechischen Styl betheiligt, welcher eine bedeutende Beherrschung der Antike für einen stockhohen Bau zeigt, und der Letztere, durch seine umfassenden Studienreisen ausgezeichnet, wird die hiesige geologische Reichsanstalt und die Bischofsresidenz in Zara bauen. Trotzdem hat Hansen unmittelbar als Lehrer weniger gewirkt, sein mittelbarer Einfluß auf die ganze Architekten-Generation und die Entwicklung der Architektur in Wien

überhaupt aber ist um so anregender und nachhaltiger gewesen. Nicht daß er als Hellenist Schule gemacht hätte wie Schmidt als Gothiker — dazu fand sich bei der im Profanbau im Allgemeinen seit Jahren herrschenden Renaissance kaum ausgiebiges Terrain vor, aber die ungemeine Beweglichkeit der Hansen'schen Begabung, seine Geschicklichkeit, alle architektonischen Formen auf die Bedingungen dieser Zeit in mannigfachste Anwendung zu bringen, seine glühende Kunstbegeisterung, seine enthusiastische Schaffensfreudigkeit und sein Glaube insbesondere an die künstlerische Leistungsfähigkeit unserer Epoche — alle diese Eigenschaften zusammengenommen konnten nicht verfehlen in dem Träger derselben ein Vorbild für wahrhaft künstlerisch Nachstrebende hinzustellen, ein Vorbild, welchem eine liebenswürdige, uneigennützige, echte Künstlernatur ein noch edleres Relief verleihen mußte.

Hansen ist nach Van der Nüll und Siccardsburg, martyrologischen Angedenkens, der eigentliche Wiederbeleber der Farbe in unserer Architektur. Obwohl er ein Kind des Nordens ist, haben dennoch die entscheidende Entwicklung seines Genies unter griechischem Himmel und das begeisterte Studium der althellenischen Baudenkmäler, von denen wir jetzt wissen, daß sie in den herrlichsten Farben strahlten, Farbenliebe und Sinn bei ihm ungemein stark ausgebildet. So war er es eigentlich, welcher von allen Baukünstlern zuerst wagte, die Außenseite der Paläste polychromisch zu behandeln. Und welch' hartnäckigen Widerstand von Seiten der bei uns in Folge einer trostlos-nüchternen kunstöden Zeit künstlich herangezogenen Farbenscheu galt es in dieser Richtung zu überwinden! Der farbig-prangende Heinrichshof, der

ſchönſte Privatpalaſt von Neuwien, mußte manche puriſtiſch erbitterte Kritik über ſich ergehen laſſen, bis man ſich an ſein goldenes Stirnband mit dem Prachtfries von Rahls Meiſterhand gewöhnt hatte. Heute iſt dieſes Vorurtheil, welches ohnedies nicht in der Natur des Wieners wurzelt, überwunden, und die Palaſtfaçaden beleben ſich bereits häufig durch den edlen behaglichen Reiz der Farbe, wenn auch hie und da der gute Geſchmack noch einigermaßen darunter leidet. Der Heinrichshof, in der erſten Periode der neuen Bauära, zweifelsohne die bedeutendſte Schöpfung Hanſens, ein Zinspalaſt in des Wortes großartigſter Bedeutung, welcher in einem weitvorſpringenden Mittelbau und zwei von Eckriſaliten verſtärkten Flügeln ſechs Häuſer umfaßt, iſt in Neuwien als der erſte Verſuch zu betrachten, Häuſergruppen als einheitliche künſtleriſche Ganze architektoniſch zu behandeln — eine Methode, die nachher insbeſondere am Schottenring in der Achthäuſergruppe Hanſens, der Gruppe Ephruſſi-Lieben (Hanſen und Förſter), den Tietz'ſchen, Fränkel'ſchen und anderen Gruppen vielfach zur Anwendung gekommen iſt.

Wir haben nun Hanſen in doppelter Richtung zu betrachten: als Monumental- und Privatbaukünſtler, wobei wir im Allgemeinen finden werden, daß bei keinem Architekten die beiden Thätigkeiten ſo ſehr in einander aufgehen wie bei dieſem Künſtler, welcher ein Monumentalgebäude ebenſo bequem und praktiſch zu inſtalliren weiß, als es ihm gelingt, ſeinen Privatbauten faſt durchgängig einen monumentalen Zug zu verleihen. Als monumentaler Baukünſtler im eigentlichen Sinne jedoch konnte Hanſen in der erſten Periode verhältnißmäßig weniger auftreten, indem ſeine drei bedeutendſten Monumental-

bauten der zweiten Periode angehören. So haben wir von früher nur seinen hervorragenden Theil am Arsenalbau und an der Gumpendorfer protestantischen Kirche, den Umbau der griechischen Kirche und Schule am Fleischmarkt, das protestantische Schulgebäude am Square des Polytechnicums und insbesondere das Musikvereinsgebäude in der Akademiegasse zu verzeichnen. Von auswärtigen Monumentalbauten gehören, außer den bereits genannten in Athen, hierher: das Brünner große Spital, der dortige böhmische Leseverein im Renaissancestyl und die protestantische Kirche zu Käsmark in Siebenbürgen. Der byzantinische Kirchenbau am Fleischmarkt, welcher wieder Sina'scher Munificenz seine Ausführung verdankt, ist ein Rohbau mit prächtigen Vergoldungen, äußeren Wandgemälden von Rahl und einem Kuppelthurme mit goldenem Stirnreif.

Der Palast des Musikvereins, dessen goldner Firstfries weithin vorleuchtet, ist ein Surrogatbau in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Daß trotzdem die Wirkung dieses Gebäudes eine so günstige von außen wie von innen sein konnte, beweist eben nur für die Befähigung des Architekten, auch unter mannigfach beschränkten Verhältnissen und mit zweifelhaftem Material monumental zu bauen. Ueber die beiden Musiksäle ist man anfangs in helles Entzücken gerathen, insbesondere hat ihre Decorirung großen Beifall gefunden, der allerdings späterhin etwas abgefallen ist, und gewiß mit Recht, denn glücklicherweise hat Hansen in dieser Richtung geschmackvolleres geleistet. Indeß kann man es hier den Bauherren verzeihen, daß sie mit pompösem Verputz, gleißnerischem Stuck und

prätentiösem Carton-pierre gewirthschaftet haben, denn sie hätten gewiß Marmor und Granit angewendet, wenn eben Geld dazu dagewesen wäre.

Weit größere Anforderungen als die Monumental-Architektur haben in der ersten Periode Privatpersonen und Baugesellschaften an unseren Baukünstler gestellt. Ich nenne neben dem erwähnten Heinrichshof des Herrn v. Drasche das Palais des Erzherzogs Wilhelm am Parkring, die neuen Paläste Epstein (Burgring) und Ephrussi (Franzensring), die adaptirten der Barone Sina (hoher Markt) und Todesco in der verlängerten Kärntnerstraße, und endlich die Baugruppen im Auftrag der Baugesellschaften. Von auswärts gehören hierher der prächtige Restaurations- und Adaptirungsbau der Villa des Erzherzogs Leopold in Hörnstein bei Vöslau und das schöne Haus des Abgeordneten Praschak in Brünn. Zur Decorirung dieser Privatbauten hat Hansen meist nur Rahl und dessen Schule insbesondere: Bitterlich, Griepenkerl, Hoffmann und Eisenmenger herangezogen, und in dieser Weise als feinangelegte Künstlernatur vielfach zu der Erweckung des edelsten Kunstbedürfnisses bei unseren reichbegüterten Mitbürgern beigetragen. Es kann hier selbstverständlich nicht meine Absicht sein, all diese Baulichkeiten zu beschreiben, weshalb ich unter anderen nur auf den herrlichen Arcadenhof im Palais Erzherzog Wilhelm, die Rahl'schen Fresken in den Palästen Sina und Todesco und die Griepenkerl'schen Wandgemälde bei Ephrussi besonders aufmerksam mache. Als Repräsentanten jedoch eines Hansen'schen Palastneubaues, sowie eines Adaptirungsbaues von hervorragendem Interesse wollen wir das Palais des Bankiers Epstein und die Villa Hörnstein ein-

gehender in's Auge fassen. Da indeß hier der Meister als Architekt im weitesten Sinne, nämlich auch als Decorateur und Wohnungsausstatter, erscheint, muß ich ein paar Worte vorausschicken.

Bekanntlich fehlt uns gewissermaßen noch mit wenigen Ausnahmen jener Architekt-Decorateur, welcher dem Horizont des ausstattenden Handwerkers den künstlerischen Ausblick eröffnet. Seine Kunst besteht in der harmonischen Gesammtdecorirung und Ausstattung der Wohnungsräume, d. h. in der Lösung einer mit unseren intimsten Lebensbeziehungen auf's engste verknüpften und deshalb gewiß sehr delicaten Frage. Der Decorateur zieht alle die nothwendigen kunstgewerblichen Kräfte heran, um die Ausschmückung und Ausstattung der Räume in allen Details in Einklang mit dem architektonischen Gedanken und den thatsächlichen Bedürfnissen zu bringen. Wo nun die Tapezierer an die Stelle dieser Decorateure treten, erhalten wir wohl, was auf der Weltausstellung, insbesondere in der Philipp Haas'schen Exposition und bei Hassa sehr geschmackvoll und reich zur Geltung gelangte, einzelne comfortable und originell eingerichtete Zimmer, bei welchen indeß der ausstattende Schwerpunkt auf den Tapezierarbeiten als solchen liegt. Soll daher unser Haus in jedem decorativen und ausstattenden Theil ein künstlerisches Gepräge erhalten, dann müssen unsere Architekten zugleich Decorateure sein und es verstehen, wie beispielsweise Storck im Kaiserpavillon, die heimischen industriellen Kräfte in geschicktester Weise zu ihren künstlerischen Zwecken auszubeuten. Dies Talent und Verständniß, welche wir bei Romano in einem gewissen und bei Karl Kaiser in so hohem

Grad entwickelt finden, besitzt nun auch Hansen, wie wir dies hauptsächlich im Palais Epstein und im Hörnsteiner Fürstenschlosse sehen werden.

Das Palais am Burgring ist ein italienischer Renaissancebau. Wir treten durch ein von vier Karyatiden als Balconträgerinnen flankirtes Portal, und gelangen in den glasbedeckten, architektonisch edel gehaltenen Hof, wo in roth marmorener Brunnennische eine Hygea (wie die Karyatiden von Pilz) in weißem Marmor prangt. Links ist der Aufgang zu den Wohngemächern des Bankiers. Die Stiegenhalle ruht auf zwei Paaren cannelirter Veroneser Rothmarmorsäulen mit hohen Schwarzmarmorsockeln und weißen korinthischen Capitälern; die Treppe selbst schwingt sich breitstufig mit reicher Balustrade in weißgrauem Karstmarmor empor, und die Wände schimmern in grau und roth gemustertem Stucco lustro. Oben sind es hauptsächlich das Empfangszimmer und Boudoir der Dame vom Hause, das Schlafzimmer mit Badecabinet, der Rauch- und Spielsalon, das Speisezimmer, das Arbeitszimmer des Hausherrn und der große Empfangssaal mit Wintergarten, wo sich allenthalben ein organisches Zusammengehen der decorativen Stylmotive constatiren läßt. Im Empfangszimmer der Dame sind die Wände in dunkelgrünem Stucco lustro mit dunkelbraunen Marmorlambris gehalten, mit welchen die fein profilirten sandgelben Thürumrahmungen angenehm contrastiren. Der Plafond besteht aus geschnitztem Nußholz mit Palissander-Incrustation und feinem Goldornament, welches kleine Deckengemälde von Griepenkerl umrahmt. Die Ausstattung ist in Frührenaissance mit Tentüren gehalten, welche ein imitirtes vene-

tianiſches Möbelbrocatmuſter mit kleinen Purpurblumen und reizender Bordüre aufweiſen. Unter den Bildern von hohem Kunſtwerth an den Wänden mache ich auf zwei prächtige Landſchaften (Marko und Rottmann) aufmerkſam. Das Boudoir zeigt mit himmelblauem Seidendamaſt beſpannte Wände mit feiner Bordüre in Purpur und Gold und geſchnitzten Lambris in Nußholz. Der Plafond, zartgelb und mit plaſtiſchem rankenden Goldornament belebt, hat in den Ecken Reliefmedaillons mit den vier Jahreszeiten nach Thorwaldſen und einen herrlichen Kronleuchter aus vergoldeter Bronze. Die Holzmöbel, im Intarſienſtyl (Ebenholz und Elfenbein), gemahnen an die Prachtſtücke der Art, welche die engliſchen und italieniſchen Kunſtinduſtriellen in großer Anzahl zur Ausſtellung gebracht haben.

Schlafzimmer und Badecabinet ſind in pompejaniſchem Styl, das Speiſezimmer iſt in rothem Kunſtmarmor mit grauer gelbgeäderter Marmorvertäfelung am Wandſockel und in ſtrengem Style geſchnitztem Plafond gehalten, und der Rauch- und Spielſalon mit acht ſchönen Wandfresken von Joſeph Hoffmann (Wien, Corfu, Athen, Rom, Dachſtein, Ellora, Capri, Philä) geſchmückt, welche von einem ſchwarzgrundirten goldvergitterten Wandmuſter umrahmt ſind. Der Plafond zeigt hier orientaliſchen Buntſtyl mit reichſter Vergoldung und die Möbel ſind mit goldbedrucktem Scharlachleder überzogen. Im Arbeitszimmer des Bankiers nebenan finden wir rothe Damaſtwände, maſſiv geſchnitzte Eichenmöbel und im getäfelten Plafond ein großes Mittelbild, die gelungene Copie eines Rubens: „Venus und Amor", deſſen Original ſich in Florenz befindet. Der präch-

tigſte Raum iſt ſelbſtverſtändlich der große Empfangsſaal, welchen wir zum Schluß betreten. Der goldcaſſettirte Frührenaiſſance-Plafond, deſſen freie geſchmackvolle Behandlung eine echt künſtleriſche Wirkung hervorbringt, iſt mit herrlichen, ungemein farbenfriſchen und lebensvollen Gemälden von Griepenkerl und Bitterlich nach kleinen Rahl'ſchen Nachlaßſkizzen geſchmückt. Das Mittelbild zeigt die „Geburt der Venus" mit den Horen und Grazien zu beiden Seiten; im Fries finden wir den Muſentanz und die Vermählung der Pſyche, und in den Halbbogen „Apoll mit den Hirten" und „Bacchus, der eine Quelle in Wein verwandelt". An den Wänden prangt eine Compoſitpilaſter-Stellung aus weißem Kunſtmarmor mit gelb-marmornem Zwiſchengetäfel, deſſen roth-goldenes Umrahmungsmotiv im Ton ſehr fein zwiſchen der Wanddecoration und dem prächtigen Plafond vermittelt. Die Thürrahmen aus weißem Marmor ſind mit Zwickelfiguren von Melnitzky geziert, und was ſich ſonſt von plaſtiſchem Ornament vorfindet, rührt von Detoma her. An der Rückwand öffnet ſich ein hoher Thürbogen, mit einer verſchiebbaren Spiegelglasplatte verſchloſſen, welche nach einem kleinen Wintergarten als Veſtibule Zugang gibt. Hier bemerkt man eine Marmorfontaine (Apoll und Marſyas) mit Muſchelbecken und einen Wandfries mit dem Alexanderzug nach Thorwaldſen.

Hat man nun dieſe Räume durchwandert, ſo kann man ſich nicht genug freuen, daß endlich auch in der inneren Ausſchmückung unſerer Paläſte die antikiſirende Trockenheit, welche ſich auf einen ſogenannten guten Geſchmack ſteifte, einem wärmeren und behaglicheren Kunſtbedürfniß gewichen

iſt. Es iſt dies ein principieller Umſchwung, den wir zum Theil der unermüdlichen Initiative Hanſens verdanken, und welchen wir im Schloſſe Hörnſtein noch befriedigender zum Durchbruch gelangen ſehen. Man erlaube mir deshalb einen kurzen Ausflug nach dieſem Fürſtenſitze.

Schloss Hörnstein.

Das gothiſche Schloß Hörnſtein des Erzherzogs Leopold liegt etwa drei Wegſtunden von Vöslau in reizender Gebirgseinſamkeit. Inmitten eines ſchönen Parks, hart an einen kühnaufgebäumten Felſen angelehnt, welcher einem üppig umrankten Stück Ruine als Sockel dient, grüßt die Burg, mit ihren ſculptirten Portalthürmen an die altberühmten engliſchen Schlöſſer gemahnend. Man paſſirt den hohen Thorbogen der Parkmauer, und der ſtattliche, ſtockhohe, ſpätgothiſche Bau, welchen Meiſter Hanſen mit ſeinem ſeltnen Adaptirungstalent aus einem beſcheidenen Caſtell herausgeſchaffen hat, feſſelt uns durch ſein maleriſch anmuthendes Bild. Das Schloß hat drei Eingänge, die beiden Einfahrten von Nord und Süd, und gegen Oſten eine Freitreppe; das Südportal bildet den Haupteingang, während man über die Perrontreppe den großen Gartenſalon des Hochparterre's betritt. Dieſer Raum verdient ſogleich eine eingehende Beſchreibung. Die Wände ſind nämlich nach drei Seiten mit Fresken von Joſeph Hoffmann geſchmückt, welche in ihrer Warmtönigkeit und ſtylvollen Behandlung zum Beſten gehören, was wir von dieſem Künſtler beſitzen. Auch diesmal, wie meiſt bei Hoffmann, tritt uns die Landſchaft im großen, edlen Styl entgegen;

ihre meisterhaft behandelten Perspectiven, Gruppirungen und Horizonte weiten den Raum förmlich nach allen Seiten aus — eine Illusion, welche durch die vollständige Spiegelverkleidung der Vorderwand noch einen besonders plastischen Reiz gewinnt.

Ein tiefes, kühldurchströmtes, wildverwachsenes Felsthal beginnt links den Bilderreigen; der Sturzbach, welcher dieser würzigen Waldfrische entrauscht, entleert sich in einem breiten, stillen Gebirgssee, dessen Horizont in rosigem Morgenlicht gebadet erscheint. Dann ragt vom Spähhorste, felsverwachsen und thurmtrutzig, die gothische Herrenburg mit schartiger Zinnenwarte empor — eine gar malerische, erker- und giebelreiche Silhouette; jetzt zieht hinten der Strom breitausfließend durchs abendliche Land, indeß im Vordergrunde vom umdunkelten, blumenfrischen Herbstwaldgrunde herrliche Baumgruppen emporstreben. Fein und harmonisch abgetönt, leitet dieses Bild zur letzten Landschaft hinüber, einem stillen Gebirgsthale, wo um die friedliche Hütte Weinlaub und großblüthige Kürbisstauden sich ranken. Alle diese Bilder sind nun in der That wirklich landschaftliche Ausblicke, indem der Salon als Gartenveranda gedacht ist, die, nach allen Seiten offen, sich auf luftig schlanke metallene Zeltstäbe stützt und von einer Shawldecke überspannt wird. Diese Zeltstäbe, welche an den Wänden flach aufgelegt sind, hat der Maler zierlich und mit Rücksicht auf die Perspective so geschickt zu umranken gewußt, daß die Landschaften dadurch gleichsam stereoskopisch zurücktreten und das Zelt frei stehen lassen.

Der Deckenshawl dieser Veranda ist ein interessantes Stück: von Bonaparte einst am Nil erbeutet, befand er sich längere Zeit im Besitz einer Dame des französischen Kaiser-

hofes und kam ſo nach Schönbrunn, wo er zurückgelaſſen wurde. Er mag wohl einem Mameluken-Dehli gehört haben und aus der Zeit Ismail Schahs ſtammen, obwohl das ſtrengſtyliſirte, mildfarbenprächtige Muſter auf ein noch größeres Alter hindeuten würde, ſpräche nicht die feine Technik für ein iraniſches Kunſtgewebe vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Beim heutigen Verfall dieſer Technik in Perſien iſt dieſer Shawl, der nicht weniger als 40 Fuß in der Länge und 17 Fuß in der Breite mißt, ein Stück von unſchätzbarem Werthe, und konnte nicht leicht origineller verwendet werden, als Hanſen es gethan hat. Wir werfen nun einen Blick in die Bibliothek, welche der Kunſttiſchler Dübell in prächtig gemaſertem, goldverziertem Ahorn inſtallirt hat, und ſteigen dann zum Hauptgeſchoß empor. Die Haupttreppe betritt man durch das Südportal rechts, wo den Beſucher eine Marmorvorhalle mit vier Gewappneten auf hohen Sockeln als Wächter empfängt. Die Thürbogen ſind reich in weißem Marmor umrahmt, und der Boden zeigt den jetzt leider ſo beliebten gemuſterten Asphaltſilico, welcher ſogar in unſeren Monumentalbauten die vornehmere Marmorflieſentechnik, die beiſpielsweiſe Schmoranz im ägyptiſchen Haus wieder zu ſo ſchöner Geltung gebracht, erſetzen muß. Die breite, ſchlankſpindelige, ſanftanſteigende, rothe Marmortreppe mündet auf eine Flur, wo links der Zugang zu den großen Gemächern ſich befindet, während rechts die Gaſtzimmer liegen.

Wir betreten durch das Vorgemach den dreifenſtrigen Speiſeſaal, deſſen Wände in Dunkelgrün gehalten, mit Goldleiſten belebt und ſchön vertäfelt erſcheinen. Ein vergoldetes Conſolgeſimſe trägt den aus rother Steinlärche ſculptirten Plafond, wo zwiſchen Wappenſchildern und goldenem Zapfen-

schmuck geschnitztes Rankenwerk die Felder umflicht. Hier beginnt bereits in der Decoration — die eigentliche Möbelausstattung fehlte bei meinem Besuch noch — ein allmäliger Uebergang der Spätgothik in die Renaissancemotive, welche immer mehr die Oberhand gewinnen. Das Rauchzimmer, in pompejanisch Roth, mit schön gemaserten Plafondfüllungen, besitzt palissanderincrustirte Thüren und einen Eckkamin aus wälschem Schwarzmarmor. Nun öffnet sich der Empfangssaal mit Marmorkaminen und reicher Spiegel- und Lambrisausstattung. Längs der dunkelrothen, mit einem gekrönten monogrammatischen Goldtapetenmuster in Oel gemalten Wände tragen 22 große vergoldete Karyatiden das Plafondgesimse. Recht vornehm herrscht hier als Ton Mattgold mit feinem Purpurstreif vor. Die Plafondfelder, welche in den verschiedensten Formen von stark im Relief geschnitzten und wie mit gefrorenem Goldschaum beeisten Wülsten umrahmt sind, prangen mit Jagdbildern, die keusche Göttin in der Mitte, welche in ihrer edlen Formschönheit und harmonischen Farbengebung den Pinsel Griepenkerls verrathen. Die vier Prachtcandelaber aus Goldbronze in den Ecken sind ebenso wie der letzte Thürknopf nach des Architekten Zeichnung verfertigt worden; sie zeigen schlanke, acht Fuß hohe, von Jünglingen und Hunden am Sockel flankirte Säulen als Vasenträgerinnen, von denen zierlich Astwerk mit hängendem Kettengeschmeide in stylvoller Grazie sich ausrankt.

Ein interessantes historisches Stück nimmt hier noch insbesondere die Aufmerksamkeit in Anspruch: es ist dies das Taufbecken des Königs von Rom, worauf man eingegraben liest: „Inventato ed eseguito dai Fra^{li} Manfredini.

Nella R^a Manuf^ra Della Fontana; nel' anno 1811.“ Das Becken, aus Vermeil in getriebener Arbeit, ruht in einem pompejanischen Dreifuß aus vergoldeter Bronze, reich mit antiken Motiven ausgestattet. Der hohe Rand des Dreifußes, sowie ein Theil des Sockels bestehen aus Lapis-Lazuli, der am Gestell oben mit kunstvollen Bronzeverzierungen im Relief geschmückt ist. Die prachtvollen Falzenthüren rollen jetzt nach beiden Seiten in die Wände, und der Ahnensaal thut sich auf.

An der Decke grüßen große Fresken von der Hand des unvergeßlichen Bitterlich und Wandgemälde von Eisenmenger. Erstere zeigen im Mittelbild: „Herrschertugenden“ in zwei Gruppen — Selbstaufopferung, Weisheit, Stärke und dann Glaube, Treue und Gerechtigkeit zur Freiheit führend, und in zwei Seitenbildern die Wissenschaften und Künste. In der Farbe wärmer gehalten, in den Formen jedoch etwas derber und weniger vornehm als die Griepenkerl'schen Compositionen, sind diese Gemälde von anmuthender Frische und leuchtkräftiger Wirkung. In den Rundbogenfüllungen des mit korinthischen goldumrankten Säulen belebten Wandgetäfels hat Professor Eisenmenger Gestalten aus dem Ahnensaale des Erzhauses mit jenem Individualisirungstalente gemalt, welches den energischen Pinsel dieses Künstlers charakterisirt. Es sind zehn Figuren voll Leben und Eigenart, und stellen in chronologischer Ordnung dar: Rudolf I., Albrecht I., Albrecht II., Leopold III., Ernst den Eisernen, Friedrich IV., Maximilian I., Ferdinand I., Maximilian II. und endlich Ferdinand II. Dieser Saal ist mittelst einer in einem zierlichen Hexagon-Thurmbau angelegten Marmorwendeltreppe mit einer Vorhalle unten in Verbindung gesetzt, welche direct nach dem

beſchriebenen Gartenſalon führt. Die Wände dieſes Stiegen-hexagons ſind, ſowie in den beiden großen Treppenhäuſern, von denen uns das zweite ſogleich in die Capelle führen ſoll, mit rothem Kunſtmarmor verkleidet, in welchen man ein geſchmackvolles weißes Arabeskenmuſter mit grünlichen Streifen incruſtirt hat.

Die Capelle beſitzt ein koſtbares Deckengemälde: „Der heilige Leopold als Schutzpatron des Erzhauſes", welches Rahl noch vor ſeinem Tode gemalt hat. In der ganzen Ausſtattung dieſes ſchönen Oratoriums tritt die unermüdliche Liebe und Ausdauer, womit der Architekt ſelbſt die geringſte Einzelheit, von den mit Krönlein geſchmückten Thürklinken an bis zu den Altargegenſtänden, von den Betſtühlen bis zur Ampel, gezeichnet und dem ausſtattenden Style des Ganzen angepaßt hat, in anſprechender Weiſe hervor. Die Wölbung iſt blau, mit einem goldgeſtirnten Muſter; der unvermeidliche Asphalt-Silicoboden zeigt wenigſtens reiche Muſterung und die Wände ſind wieder in ſaftrothem Marmor gehalten mit einem zartgelben Incruſtationsmuſter von reicher Arabeskenentwicklung. Die gothiſchen Zierſculpturen, hier von beſonderer Schönheit, ſind durch discrete Vergoldung geſchmackvoll gehoben; über die Thüren rankt feines Schnitzwerk und die Betſtühle mit goldgefranſten purpurnen Wappenpolſtern ſind aus Eichenholz geſchnitzt. Das Hauswappen grüßt allenthalben: ein vertical getheilter Goldſchild, hier mit dem rothen gekrönten Löwen aufrecht, dort im Schrägebarren die drei Silberlerchen hinter einander. Ein hohes Glasfenſter, zu deſſen prächtigem Mittelſtück Geyling ein ſchönes Maßwerk gemalt hat, ſprüht ſanfte Lichter auf den vergoldeten Altar mit altem Meiſterblatt. Links vom Altar be-

merkt man von einem unbekannten Meister eine Nischengruppe aus carrarischem Marmor: „Christus und Maria", welche vordem den Betstuhl der Kaiserin Marie Louise geschmückt hat.

Und nun werfen wir zum Schlusse noch einen raschen Blick in das Jagdzimmer Sr. kaiserlichen Hoheit, wo nebst 74 Jagdgewehren nach allen verbesserten Systemen mancherlei auf waidfreudigen Pfaden aufgelesene Curiosa und Trophäen sich vorfinden. Besonderes Interesse bieten: zwei wuchtige Elenngeweihe, von denen der Erzherzog das eine zu Ibenhorst in Preußen selbst erbeutet hat; das erlegte Thier, dessen falbes Fell als Teppich unter den Füßen liegt, zeigte ein Gewicht von nahezu acht Centnern; sodann ein Steinbockkopf mit Geweih vom Thiergarten in Wand, endlich ein vier Zoll starker steinharter Weißbuchenstumpf, von einem darin steckengebliebenen Rehzinken ganz durchbohrt. Vom Jagdzimmer, welches uns bei dem fürstlichen Junggesellen für Boudoir und andere sonst für eine Schloßgebieterin installirte Räume eine nur leidliche Entschädigung bietet, gelangt man auf einer kleinen Brücke auf die Felslehne, welche neben dem Schloß aufsteigt. Bald sind wir den gewundenen Pfad hinan, mit einem langen Blick hierauf in die herrliche Ferne mit dem Schneeberg als Horizontabschluß scheiden wir von dem schönen Fürstensitze, um uns zu den großen Monumentalbauten zu wenden, welche Hansen im Begriffe ist auszuführen. Es sind dies der Reichsrathspalast, die neue Börse und der Bau der Akademie der bildenden Künste, welchen wir Einzelstudien widmen wollen.

Der Reichsrathspalast.

Das Reichsrathsgebäude, die großartigste Schöpfung Hansens, wird die Südseite des Paradeplatzes einnehmen. Die endgiltige Feststellung des Entwurfes für diesen Monumentalbau fällt ungefähr mit der Herstellung unseres centralen Reichsrathes zusammen, so daß dies Gebäude, in welchem die fortan mächtige Reichsidee ihren künftigen Brennpunkt hat, gewissermaßen nicht allein in der Baugeschichte Wiens, sondern auch in der Entwicklungsgeschichte von ganz Oesterreich bedeutungsvoll markiren wird. Hansen hat dies vollkommen begriffen, seine schöne Aufgabe deshalb als eine wahrhaft patriotische im höchsten Sinne des Wortes in's Auge gefaßt. Dabei konnte der Künstler mit um so größerer Begeisterung an's Werk gehen, als ihm das ministerielle Programm bei bloßer Betonung der Bedürfnisse des Reichsrathes, im Uebrigen vollkommen freie Hand gelassen hatte. So gelangte sein in griechischer Renaissance gehaltener Entwurf mit wenigen Abänderungen sogleich zur Annahme.

Derselbe zeigt im Grundriß auf einer verbauten Fläche von 4000 Quadratklaftern einen Complex von drei Haupttracten, welche untereinander durch Nebentracte mit dazwischenliegenden Höfen zu einem einheitlichen Ganzen verbun-

den sind. Den Mittelpunkt bildet eine tempelartige Halle, an deren mittleren Theil sich die programmäßig getrennten Tracte der beiden Reichsrathshäuser, links das Herrenhaus, rechts das Abgeordnetenhaus, mit ihren bezüglichen Nebenlocalitäten winkelrecht anschließen. Hier tritt das Bestreben des Architekten, von außen schon die bedeutendsten Theile des umfangreichen Gebäudes hervorzuheben, die minder bedeutenden hingegen ohne Schädigung der einheitlichen Anlage unterzuordnen, in der Anordnung zu Tage, daß die mit den Tracten der Reichsrathshäuser parallel laufenden, durch Höfe von denselben getrennten, anderseits jedoch durch die Mittelhalle sowohl als durch fliegende Corridore mit ihnen in Verbindung gebrachten Nebentracte, mit Rücksicht auf ihre Bedeutung an Würde den Sitzungssälen untergeordnet, auch niedriger gehalten werden.

Es dürfte dies der erste Monumentalbau in Wien sein, wo der griechische Styl in seiner Vermischung mit der Renaissance eine gewisse Selbständigkeit erlangt. Ein flüchtiger Blick auf die Silhouette lehrt uns das sofort. Die rectanguläre Baumasse, über $84^1/_2$ Klafter lang und $54^1/_2$ Klafter breit, entwickelt eine stockhohe, dem Volksgarten zugekehrte Längenhauptfront, welcher eine ähnliche Hinterfront entspricht; auf den Breitseiten des Rechteckes springen hochragende, malerisch silhouettirte, mit Attiken bekrönte Quadratbauten aus und die Mitte des Ganzen durchschneidet die langgestreckte Dachsilhouette des erwähnten griechischen Tempelbaues, welcher, an der Hauptfront auf einer 20 Fuß hohen Rampenanlage mit Monumentalbrunnen und Perrontreppe thronend, als korinthischer Säulenporticus von 54 Fuß Höhe zum herrschenden Ausdruck gelangt.

Dieſer ganzen baulichen Maſſe dient als Unterbau ein griechiſch — wie am Theſeustempel und Iſicratesmonumente — ruſticirtes Parterregeſchoß, über deſſen Geſimſe ſich an den Längentracten die korinthiſche Säulenſtellung des Hauptgeſchoſſes mit gegiebelten Fenſtern in ſchönen Verhältniſſen aufbaut.

Eine architektoniſche Kräftigung erhalten dieſe nur mäßig hohen, geſtreckten Längenmaſſen durch reich betonte Eckriſalite mit plaſtiſch geſchmückten, ſäulengetragenen Giebeln. Die ſeitlichen, ein Stockwerk höheren Haupttracte, welche die Reichsrathshäuſer in ſich bergen, erhalten monumentale Unterfahrten mit von vier Karyatidenpaaren getragenen Flachdächern, ausſchließlich für den Gebrauch des kaiſerlichen Hofes beſtimmt, ſodann eine hohe, vom Geſimſe des Parterregeſchoſſes faſt bis zum Dachgeſimſe hinaufreichende korinthiſche Pilaſterſtellung und endlich als wirkungsvollen Abſchluß eine Attikakrönung mit Statuen und basreliefgeſchmückten, aufragenden Eckſockeln, wo Victorien mit ehernen Triumphwägen halten. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß nebſt dem Geſagten die plaſtiſche Profilirung des Baues ein Gegenſtand beſonders liebevoller Sorgfalt von Seiten des Architekten ſein wird, welcher hier ſeine Motive nur der Blüthezeit der helleniſchen Baukunſt entnehmen dürfte.

Von prächtiger Brunnengruppe im rampenumſchloſſenen Raume unten begrüßt eine Koloſſal-Auſtria die Boten des Reiches, deſſen Banner zu beiden Seiten von mächtigen, adlerknäufigen Maſten flaggen. Vier Roſſebändiger aus Erz flankiren die breiten, ſanft aufſteigenden Rampenaufgänge, welche ſitzende Standbilder beherrſchen. So erreicht man den auf dem Niveau des Hauptgeſchoſſes gelegenen, groß-

artigen Porticus mit ſeiner ſtolzen Säulenpracht und dem antikbekrönten Hauptgiebel, welcher im Felde den Monarchen, umgeben von den allegoriſchen Figuren der Kronländer, zeigen dürfte. Acht Säulen ſtehen vor und vier ſtützen das mittlere Hintergebälk des Portaldaches, ſo daß der Porticus eigentlich als Dipteros erſcheint, welcher ſtylgemäß oben mit einem gemalten Fries geſchmückt werden ſoll. Drei Eingänge führen von hier in das durch Raumverhältniſſe und ſtyliſtiſche Behandlung imponirende Hauptveſtibule; es ſind dies die Haupteingänge, während je zwei Nebeneingänge im Parterregeſchoſſe der Längentracte ſowohl als der Haupttracte angebracht ſind, von denen die letzteren außer den Hofſtiegen noch abgeſonderte Treppen für das Publicum beſitzen, welche zu den Gallerien der beiden Reichsrathsſäle führen. Will man ſodann die Monumentalrampe nicht herauffahren, ſo kann man eine im Straßenniveau unter dem Porticus angebrachte Durchfahrt benützen, welche in ein geräumiges Säulenveſtibule des Parterregeſchoſſes führt, von wo zu beiden Seiten Prachttreppen zum Hauptveſtibule aufſteigen. Noch andere Einfahrten durch die Höfe ſind in den die Längentracte mit den Haupttracten verbindenden Theilen ſeitlich angeordnet, ſo daß die Ab- und Zufahrt in bequemſter Weiſe ſtattfinden kann.

Im Hauptveſtibule beginnt bereits der Compoſitſtyl, welcher im Inneren mit derſelben Conſequenz durchgeführt erſcheint, wie die korinthiſche Ordnung am Aeußeren. Je zwei Säulen flankiren beiderſeits den Treppenaufgang, aus dem Parterregeſchoß und dem Corridor zu ſtützen acht Säulen, wovon zwei vortretend, die ſtolze Halle. Von hier aus läuft die Flucht der Corridore rings um den Mittelkern des Gebäudes, in ihrem Laufe alle Haupt- und Nebenlocalitäten

in unmittelbare Verbindung mit einander ſetzend. Zwiſchen zwei Sprechzimmern betritt man durch drei Thüren die große Prachthalle, welche hier, ſo wie der Arcadenhof beim Stadthauſe, den eigentlichen Mittelpunkt des Baues bildet. Hanſen, welcher ſich mit Recht von einer würdigen Ausſchmückung dieſes 42 Fuß hohen, 128 Fuß langen und 72 Fuß breiten Prachtraumes einen großartigen Erfolg verſpricht, denkt ſich denſelben als eine zukünftige öſterreichiſche Walhalla, wo die Standbilder der beſten und verdienteſten Männer des Vaterlandes die hohen Vertreter desſelben begrüßen. Der Gedanke iſt ſchön, groß und patriotiſch und hat deshalb auch bei dem den Entwurf durchberathenden Comité, trotz des bedeutenden, von dem Architekten zu dieſem Zwecke verwendeten Raumes, einſtimmigen Anklang gefunden. Hoffen wir nur, daß die marmornen Zukunftsinſaſſen dieſer Ruhmeshalle künſtleriſch eine beſſere Behandlung erfahren werden, als die meiſten unſerer Feldherrn-Statuen im Arſenal-Pantheon. Der wie das Veſtibule und die beiden Sitzungsſäle mit Oberlicht ausgeſtattete Raum ruht aus äſthetiſchen ſowohl als conſtructiven Rückſichten auf einer weit vorgerückten, ringsum führenden, mächtigen Colonnade von 24 Marmor-Säulen. Doch nicht allein als Vereinigungspunkt der beiden geſetzgebenden Häuſer vom äſthetiſchen Standpunkte war dieſe großartige Centralhalle geboten, ſie war es auch im Hinblick auf die Geſammtanlage des ganzen umfangreichen Gebäudes in architektoniſcher Hinſicht, indem durch dieſen beſonders hervorgehobenen Mittelbau allein die Möglichkeit gegeben wurde, das Gleichgewicht zwiſchen den beiden Haupttracten und ſomit die Einheit im ganzen Bau herzuſtellen. Dies iſt nun dem Architekten in glücklichſter Weiſe gelungen, indem die Mittelhalle durch die

an ihren Längenseiten liegenden Nebenräume der großen Sitzungssäle den Verkehr derselben unter einander in eben so natürlicher als zweckmäßiger Weise äquilibrirt. In ihr also gipfelt die eigentliche Lösung der architektonischen Aufgabe, welche die beiden Reichsrathshäuser getrennt und doch innig unter einander verbunden wünschte, denn diese Mittelhalle trennt in der That beide und vereinigt sie auch wieder mit einander.

Was nun die getrennte Anordnung der beiden Häuser selbst anbelangt, so bot sie dem Architekten, hatte er nur einmal die architektonische Vermittlung gefunden, vielfache Vortheile. So konnte er die Sitzungssäle in den beiden seitlichen Haupttracten so anlegen, daß die Präsidialsitze nach innen in der Wandmitte, gegenüber dem sich nach außen spannenden Amphitheater der Mitglieder kamen, wodurch die nächste und directeste Verbindung zwischen den beiden Präsidien erzielt wurde. Sodann erlaubte die in solcher Weise getrennte Anlage die einfachste und zweckentsprechendste Ringsumgruppirung der von einem jeden der beiden Häuser benöthigten Versammlungs-, Berathungs- und anderen Locale und in der Mitte, gleich weit von jedem Hause entfernt, die Anordnung von gemeinsamen Localitäten. In letzter Reihe endlich wurde dadurch die Möglichkeit geboten, die Eingänge für den kaiserlichen Hof, so wie für das Publicum abgesondert anzulegen.

Aus der großen Halle erreicht man links die Vorräume des Herrenhauses, rechts die des Abgeordnetenhauses. Dieselben bestehen in je einem Versammlungssaale der Mitglieder mit geräumigen Garderoben, Closets und Toiletten, wobei die beiden Versammlungssäle selbst

einerseits mit den getrennten Restaurationslocalen, welche wieder durch Aufzüge und Flugtreppen mit der im Parterregeschosse gelegenen gemeinsamen Küche communiciren, anderseits mit den Schreibzimmern der Mitglieder in Verbindung stehen. Zu diesen Räumlichkeiten kommen noch je drei Conversationszimmer, für das Herrenhaus ein dreigetheiltes Appartement für die Herren Erzherzoge und endlich die gemeinsame, mit den Schreibzimmern der beiden Häuser in unmittelbarer Verbindung stehende Bibliothek. Alle diese Räume, welche nicht weniger als acht kleine Lichthöfe umschließen und sich an vier große Höfe anlehnen, werden wohl genügendes Hoflicht erhalten, obwohl die in den Constructionsgepflogenheiten des Herrn v. Hansen eigenartig wurzelnde, etwas winkelige Hofanlage — „des courettes“ würde ein französischer Architekt sagen — dies nicht bestimmt vorhersagen läßt. Es sind eben wieder, wie nicht selten bei diesem Architekten, eine Menge Höfe und Höfchen — im Ganzen 29 — angebracht, welche bei unseren klimatischen Verhältnissen wohl nicht allezeit ihrer Beleuchtungspflicht in befriedigender Weise genügen dürften, obwohl von einzelnen, z. B. den um die großen Sitzungssäle herum liegenden, nicht allzu viel gefordert werden mag. Für den ewig heiteren Himmel Griechenlands sind solche kleine Höfe, die man „Lichtschläuche“ nennen könnte, weniger bedenklich, wohl aber bei unseren nebeligen Wintertagen, und vom architektonisch-ästhetischen Standpunkte bleibt diese Vorliebe zur „Einwinkelung“ bei einem Architekten, der so souverain die große, raumausgiebige Linie beherrscht, immerhin eine gewisse Anomalie.

Die eigentlichen Verbindungsklammern der Mittelhalle mit den beiden Häusern sind die genannten beiden Versamm-

lungssäle, welche in den breiten, lichten und entsprechend ausgestatteten, umlaufenden Corridor münden, von wo je drei Eingänge in die Sitzungssäle führen, die also jenseits des Corridors liegen, wodurch jede Störung von den Nebenräumen aus vermieden wird. Den Thüren der Versammlungssäle gegenüber sind die Eingänge für die Präsidien in demselben Niveau wie der Corridor angebracht. Die Sitze der Herren Präsidenten erheben sich unter säulengetragenen Loggien, der vorspringenden kaiserlichen Hofloge gegenüber. Die Mitglieder, welche durch zwei Thüren vom Corridor den Saal betreten, können ihre in einem Halbkreis amphitheatralisch aufsteigenden Sitze entweder durch einen etwas tiefer liegenden Verbindungsgang oder auf breiten Treppen erreichen, welche sogleich bei den Eingängen zum tiefer liegenden Saalboden führen, wo sich die Ministersitze befinden. Hinter dem Halbkreis der Sitze läuft auch außerhalb der Säle unter den Logen ein breiter Gang mit vielen Saalthüren herum, durch welchen man ohne jede Störung im Innern von einer Seite des Hauses nach der andern gelangen kann.

Für das Herrenhaus sind 250 Sitze, für das Abgeordnetenhaus deren 400 angeordnet, welche Zahlen jedoch beim ersteren auf 300 und beim letzteren auf 500 vermehrt werden können. Da indeß die äußeren Dimensionen der beiden Sitzungssäle vollkommen gleich sind, so ergibt sich daraus, daß unsere Herrenhausmitglieder so wie ihr Logen- und Galleriepublicum weit bequemer installirt werden können als die Abgeordneten, die sich auf ihren Plätzen drücken müssen und ihren Angehörigen nicht so bequeme und geräumige Logen zu bieten in der Lage sind. Die Höhe der

Säle ist genau die des Porticus der Hauptfaçade, nämlich 54 Fuß; das Oberlicht fällt reichlich durch die zwischen den eisernen Dachsparren angebrachten Glasplatten herein und das künstliche Licht bezieht seine Nahrung aus sehr sinnreich an jenen Sparren angebrachten Gasröhren.

Was nun über die Raumdisposition noch zu sagen erübrigt, beschränkt sich auf Weniges. Das Parterregeschoß der Sitzungssäle und der Mittelhalle wird die Beheizungs- und Ventilationsvorrichtungen, die Längentracte sollen unten Bureaux, Commissionszimmer, die Küche und einige Personalwohnungen, die restirenden Theile der Haupttracte jedoch je ein Prachtvestibule mit entsprechender Treppenanlage für den kaiserlichen Hof, die Wachzimmer und je zwei Treppen für das Galleriepublicum enthalten. Im Hauptstocke liegen im westlichen Längentracte: die Empfangs- und Repräsentationssäle der Präsidenten mit den entsprechenden Wartezimmern und eine Anzahl von Commissionsräumen, im östlichen: die Bureaux der Präsidenten mit entsprechenden Appartements und Vorzimmern. Die hinter den Sitzungssälen gelegenen Räume wurden den Stenographenbureaux, dem Kanzleidirector, dem Archiv und dessen Personale zugewiesen.

Man will mitunter behaupten, Herr von Hansen zeichne nicht so schön, baue aber dafür um so schöner; ohne das Erstere kritisch untersuchen zu wollen, scheint uns sein allenfälliger Nachtheil durch den allezeit siegreichen Vortheil des Letzteren reichlich aufgewogen. Selten jedoch dürfte dieser Vortheil sich glänzender illustriren als durch den Reichsrathspalast, dessen überaus gelungenes Großmodell Bildhauer Hutterer vor Kurzem vollendet hat, denn selten dürfte das schöpferische Genie des Architekten die durch die Geschicklichkeit

desselben als Grundrißzeichner erweckten Hoffnungen mächtiger überragt haben. Der Reichsrathsbau ist eben so groß- und eigenartig concipirt, daß der Entwurf kaum eine Idee von der prangenden, plastischen Schönheit, dem Edelmaß der Verhältnisse, der harmonischen Massenwirkung zu geben vermag, welche hier zur Geltung gelangen werden. Alle Künste werden berufen sein, an der würdigen, nationalbewußten Ausschmückung dieses hehren Tempels des Gesetzes in schwesterlicher Eintracht mit Einsatz ihrer besten Kräfte mitzuwirken, damit hier ein Nationaldenkmal geschaffen werde, welches den kommenden Geschlechtern, als eine herrlich geschmückte Stätte der Freiheit, hohe Achtung für seine Erbauer und Schmücker einflöße. So walte denn Segen über dem ersten Spatenstich, Friede über dem Aufbau und der Vollendung!

Die neue Börse.

Dem goldenen Idol bauen sie einen Tempel, strahlend in Marmor und Farbenpracht. Sowie einst die Kaufherren der thrischen Hansa die goldführenden Gallionen Hesiongabers erschöpften, um Belphegor ein neues Götzenhaus zu errichten, so haben unsere Börsenbarone mit opfermuthigem Sinn reiche Mittel gespendet, um ihrem Gott ein neues Heiligthum zu schaffen, damit er darin throne, trotz allem ein mächtiger Gott. Die neue Börse am Schottenring, welche bereits in ihren Haupttheilen stattlich emporragt, dürfte, wenn anders der gute Fortgang der Arbeiten keinerlei Störung erleidet, mit Ende dieses Jahres dem Cult übergeben werden können und somit der erste Monumentalbau der zweiten Periode sein, welcher unter Dach kommt. Vor gerade drei Jahren von Hansen nach dessen Plänen in Gemeinschaft mit dem jüngst verstorbenen Tietz begonnen und dann, nachdem der letztere Architekt in Folge einer Geisteszerrüttung schon beim Beginne des Baues vom Schauplatz abgetreten, von Hansen allein fortgeführt, wird der Börsenpalast eines der schönsten Baudenkmale der Neuzeit im italienischen Renaissancestyl werden.

Hier verlohnt sich ein Gang über den so belebten

Bauplatz ganz beſonders, wagen wir uns alſo auf die ſchwanken Bretterpodien, welche nach dem großen Börſenſaale gelegt ſind. Hanſen kann da in Marmor ſchwelgen; hat er auch nicht die penteliſchen Brüche von Kokinara, den „rosso antico“ vom Matapan-Cap und den „verde antico“ aus Lacedämon zu ſeiner Verfügung, ſo liefern ihm doch das Karſtplateau, Südtirol und Oberitalien eine Fülle des herrlichſten Materiales. Hunderte von Arbeitern in den Trientiner Rothmarmorbrüchen und den um Nabreſina verſtreuten Ortſchaften, die nichts als große Steinmetzhütten ſind, behauen die Prachtblöcke und ſchaften die Säulen, welche für den neuen Börſentempel beſtimmt ſind; gelbe, rothe und weiße Marmorſäulen, wohleingehüllt in Mattenverpackung, langen mit ihren reich ſculptirten Capitälern aus Trient, Mori und Verona an, und bereits ſind viele Tauſende für Edelmaterial verausgabt worden. Auf dem Baugrund und den Gerüſtpodien ſtößt allenthalben der Fuß an wuchtige Pfeilerquadern, an kantengeſchliffene Simsſtücke, an Baſen, Bogenſtücke, Treppenſtufen und Säulenmonolithe; es iſt ein wahrer Genuß zu ſehen, wie raſch die Steinverſetzung mit ſo herrlichem Material vor ſich geht, und die Vorübergehenden, welche über die Verplankung herüber dem regen Treiben mit ſichtlichem Intereſſe zuſchauen, mögen ſich freuen, daß da ein Baudenkmal emporſteigt, welches, inmitten ſo mancherlei „monumentalen Krempels“, für die Ehre des wahren monumentalen Neu-Wien einſt herrlich zeugen wird. Der Bau macht indeß außerordentliche Fortſchritte. Schon ragt ſtolz empor die gewaltige Rothmarmor-Colonnade des großen Saales, einer erſtehenden Baſilika vergleichbar; ſchon ſind die Seitentracte gänzlich unter Dach und prangt ihre frontale Steinverſetzung

in voller Schöne; ſchon ſtehen die Säulenſtellungen des Veſtibule und Treppenhauſes, ſowie die grauen Säulenſchäfte am Hauptfaçaden-Riſalit aufrecht. Während ſich das Auge am gefälligen Wechſel dieſes polychromiſchen Materials erfreut, wird der ganzen reichen Abtönung eben in den zartrothen mäandrirten Terracotta-Platten, womit man die oberen Mauerflächen verkleidet, die letzte harmoniſche Nuance eingefügt.

Und nun ſtudiren wir den Bau. Die Maſſenverhältniſſe ſind hier ſelbſtverſtändlich nicht ſo bedeutend, wie bei den meiſten übrigen Monumentalbauten, und das Raumausmaß des Bauplatzes, Ecke der verlängerten Wipplingerſtraße und des Schottenrings, ergibt in der Länge $50^1/_2$ und in der Breite $48^1/_2$ Klafter, d. h. ein Areal von 2466 Quadratklaftern, alſo nicht einmal drei Siebentel von der Baufläche für die neue Univerſität. Im Grundriß bildet das Gebäude nahezu ein Viereck, deſſen Silhouette ſich in folgenden Hauptlinien aufbaut. Auf einem conſtructiv hervorragend behandelten Souterrain liegt ein Baukörper mit dreifacher Geſchoßanlage, Parterre, Mezzanin und Hauptſtock; dieſer Körper gliedert ſich der Länge nach in zwei durch vier mäßig vortretende loggiengekrönte Eckpavillons verſtärkte Seitentracte, über welche der Mitteltract, an den Stirnſeiten mit großartigen doppelten Loggienriſaliten monumental behandelt, um etwa 24 Fuß emporragt. Das Vorderriſalit mit breit angelegter klafterhoher Freitreppe bildet dem Schottenring zu Hauptfront.

Dazu ſind nun die Profile ungemein reizend. Der Unterbau bis zum Parterre-Fußboden aus rauh boſſirten und mit Fugenſchlägen getheilten Neuhauſer Granitquadern ge-

fügt, wird durch ein kräftiges Weißmarmorprofil abgeſchloſſen, über welchem Parterre und Halbſtock zuſammengefaßt ſich bis zu dem ringsum laufenden Cordongeſimſe erheben, welches ſie vom Hauptſtock trennt. Von glücklicher Wirkung ſind da die obenerwähnten fleiſchrothen Terracotten-Platten, welche als Verkleidung der Wandflächen dienen; ſie werden mit der hydrauliſchen Preſſe hergeſtellt und mit einem aufpatronirten Mäandermuſter bedeckt. Das Verfahren iſt zwar kein neues im Allgemeinen, kann jedoch ſpeciell in Wien, wo bei bedeutendem Hauſteinreichthum doch ſo viel in Ziegel gebaut wird, eine Bereicherung der Ziegelbautechnik bedeuten, deren Ausbildung bei uns wohl noch manches zu wünſchen übrig läßt. Sehr maleriſch iſt die Fenſteranlage profilirt, vornehmlich an den Seitenfronten; das Parterre zeigt da baluſtrirte Doppelfenſter mit weißmarmornen Archivolten, aus deren Stirnmedaillons Marmorköpfe, abwechſelnd Mercur, Neptun, Ariadne und Ceres, herausſchauen. Was, nebenbei geſagt, die als verlaſſene Liebende typiſch gewordene Tochter der Paſiphaë hiebei zu thun hat, iſt ſchwer begreiflich, es wäre denn, ſie erinnerte an die Minotauros-Sage, die allerdings hier nahe genug läge. Die Bogenfüllungen dieſer Fenſter ſind mit Architraven aus weißem Arco-Sandſtein überlegt und von grauen geſchafteten doriſchen Karſtſäulen flankirt. Das Mezzanin hat Fenſter mit reich profilirten Gewänden und das Hauptgeſchoß baluſtrirte dreiſäulige Doppelrundfenſter mit entſprechendem Gebälk und Giebel. Das einzige, was mir in dieſer Profilirung nicht vollkommen behagen will, ſind die immer wiederkehrenden unvermeidlichen Baluſterpfeifen, die einen ſo trocken ſchablonenhaften Eindruck machen. Sie ſind allerdings ein billiges Ornament, mögen daher an

Privatbauten möglichſte Verwendung finden, aber in einem Monumentalbau von ſo originell anmuthender Detailcompoſition wirken ſie nüchtern, und hätten ſich, denke ich, durch Füllungen mit feinem venetianiſchen Halbrelief-Ornament recht vortheilhaft erſetzen laſſen.

Wir ſteigen nun die granitene Perrontreppe hinan. Der mächtige Vorbau mit ſeinen 142 Fuß Frontbreite und 18 Fuß Vorſprung enthält durch eine doppelgeſchoßige prächtige Loggienordnung einen wahrhaft monumentalen Charakter, der architektoniſch vollkommen auf die Baſilika des Börſenſaales vorbereitet. Einige vom Fach finden den Charakter des Gebäudes in dieſer Façade nicht prägnant genug ausgedrückt, und meinen: letztere gemahne einigermaßen an die Façade eines Muſentempels. Ich muß geſtehen, daß ich dieſe Ausſetzung nicht recht begreife, denn am Ende gibt es für Börſen und Theater ſpeciell keine ſtyltypiſchen Façadenbildungen, und wer beiſpielsweiſe in Paris die Börſe mit dem Odeontheater und dann wieder die dortige Madeleinekirche mit der St. Petersburger Börſe vergleicht, der wird unter dieſen Gebäuden ſo viel architektoniſche Familienähnlichkeit finden, daß er bei plötzlichem Hinwegfall der allegoriſchen Ausſchmückung gewiß in einiger Verlegenheit wäre, den Tempel des Herrn, der Muſen und des Goldes ſogleich von einander zu unterſcheiden. Um auf die Riſalitloggia, wo mich manches an den Palazzo Farneſe erinnert, zurückzukommen, ſo erſcheint ſie in der ganzen Bogenſtellung mit den Pilaſtern in weißem Trientiner Marmor gehalten, wobei nur die 12 gewaltigen, 24 Fuß hohen, 3 Fuß dicken grauen cannelirten Karſtſäulen, im Parterre doriſch und oben compoſit, dieſe blendende Eintönigkeit unterbrechen. Die Loggien ſind baluſtrirt und

das Gebälk der oberen freivortretenden Säulenstellung ist verkröpft; darüber ragen, gleichsam als Capitälfortsetzungen, Sockel empor, auf welchen Knaben Delphinen reiten. Um den ganzen Mitteltract zieht sich oben eine statuenbekrönte Attika hin, welche an der Hauptfaçade Marmorbasreliefs erhalten soll, die sich für die übrigen Fronten in einen Terracottenfries verwandeln werden. Hoch auf der Attika über dem Loggienbau prangt eine weißmarmorne Neptun-Quadriga, ein stürmisch Gespann auf den sprungschnellen Wogen, „Ebbe und Fluth" des sprungschnellen Glückes für diese Räume ganz richtig symbolisirend. Aehnliche Attiken, wie der Mitteltract, und zwar mit Eckstatuen, bekommen auch die Loggienaufsätze der Eckpavillons.

Von der Freitreppe führen fünf Eingänge in das auf dem Parterre-Niveau gelegene Hauptvestibule, welchem auf der Rückseite eine ähnliche für die Arrangeurs bestimmte Loggienhalle entspricht. Dieses Vestibule, zur Garderobe bestimmt, ist ein architektonisch schön betonter Raum. Dreißig Fuß im Geschoß hoch nimmt es einen Flächenraum von 126 Quadratklaftern ein und wird von 12 dorischen, cannelirten, 24 Fuß hohen Säulen aus Trientiner Rothmarmor mit weißmarmornen Capitälern getragen. Drei Portale führen von hier in den Börsensaal, den gewaltigen Tempelraum, den uneingeweihte Sterbliche nur mit geheimen Schauern betreten sollten. Verhältnisse und Ausstattung erfüllen hier mit Bewunderung. Der weite Raum, über ein Viertel des ganzen Bauareals einnehmend, bietet sich als eine dreischiffige Prachthalle von 72 Fuß Höhe, 126 Fuß Breite und 186 Fuß Länge dar. Eine im Doppelgeschoß angeordnete großartige Bogenstellung, mit 28 an eine Steinversetzung

von geſchliffenen grauen Karſtquadern angelehnten Dreiviertelſäulen, welch' letztere, in Material und Styl denen der Vorhalle ähnlich, mit Einſchluß des Gebälkes eine Höhe von 30 Fuß erreichen, verleiht dieſem Raum einen impoſant-prächtigen Charakter. Im Mittelſchiff, etwa 90 Fuß, alſo die Breite der großen Mittelgallerie des Induſtriepalaſtes, und in den Seitenſchiffen je 18 Fuß Breite meſſend, erhält der Saal ſein Licht durch 32 Bogenfenſter, die je acht auf jeder Seite und in jedem Geſchoß, mit einer Breite und einer Höhe von 20 Fuß auf die vier großen Höfe hinausgehen, welche den Mitteltract von den ſeitlichen trennen. Der Plafond erhält eine reiche Caſſettirung und ſchließt ſich mit Lünetten an die Architektur der Seitenwände an, welche in den vier Ecken der beiden Geſchoße mit je zwei Niſchen für Koloſſalſtatuen ausgeſchmückt werden.

Vom großen Saal aus erreicht man durch je drei Durchgänge in den Nebenſchiffen die Seitentracte, welche die Bureaux der Börſenkammer, Sensale und Bankiers, ſowie die Poſt- und Telegraphenſtationen enthalten. Der Mitteltract enthält noch außer dem großen Saale den Caſinoſaal über dem vorderen und den Vorbörſenſaal über dem hinteren Loggienveſtibule gelegen. Alle ſonſtigen Räumlichkeiten im Mezzanin und Parterregeſchoß werden, einige Erholungszimmer ausgenommen, als Bureaux in die Miethe gegeben. Eine beſondere Aufmerkſamkeit hat der Architekt dem Souterrain auch in architektoniſcher Beziehung zugewendet. Schöne, große, 23 Fuß hohe Räumlichkeiten mit 207 Quadratklaftern Flächeninhalt ſind unter den Seitentracten gelegen und rechts für Reſtaurationslocalitäten, links für die Mehlbörſe beſtimmt. Unter dem Börſenſaale ſind die ausgedehnten An-

lagen für Beheizung und Ventilation nach dem bereits erwähnten System Böhm angebracht, während das Kesselhaus für die Dampfmaschine, welche die Ventilatoren für Pulsion und Aspiration in Bewegung setzt, in einem der linksseitigen Höfe installirt wird. Einen etwas seltsamen Anblick dürften die beiden Dampfschlote bieten, welche zu beiden Seiten des Mitteltractes etwa 50 Fuß über die Zinkdächer der Seitentracte, also noch 30 Fuß über den ganzen Bau, emporragen werden. Hansen hat indeß ein Mittel gefunden, auch diese prosaischen Rauchschläuche wenigstens im Styl seiner Schöpfung zu behandeln. Er wird dieselben nämlich als reichprofilirte Rostralsäulen herstellen und mit zierlichen bronzirten Dreifüßen im griechischen Styl bekrönen.

Die Treppenanlage ist im ganzen Gebäude, selbst im Souterrain, welches in gewissem Sinn eine Börse unter der Börse bildet, in wahrhaft monumentaler Weise behandelt. Die beiden großen Treppenhäuser mit ihren vorspringenden gedeckten Unterfahrten sind in den Seitentracten übereck installirt, sowie auch das Souterrain durch zwei Säulenwendeltreppen übereck mit dem Parterregeschoß in Verbindung steht. Die Stiegenvestibule stellen sich mit einer reichen architektonischen Ausstattung von Pilastern aus gelbem Morimarmor und rothen Säulenpaaren dar; ebenso polychromisch im Material sind die Treppen selbst gehalten, wobei gelber Mori für die Bogenstellungen, grauer Veroneser Marmor für die Stufen, rother für die Säulenschäfte, die hier nicht cannelirt erscheinen, und weißer Arcomarmor für die korinthischen Capitäler in Anwendung gekommen sind. Ein Wort über die sorgfältige Herstellung des Baues möge noch vergönnt sein. Wie schon wiederholt bemerkt, hat unsere Finanzaristokratie

kein Geld geſpart, um auch in conſtructiver Weiſe die neue Börſe „ſolider“ herzuſtellen als die alte es geweſen iſt. Im Mauerwerk kommt durchgehends der beſte hydrauliſche Portlandcement in Anwendung, und hätte man den Herren geſagt, daß mit der bekannten vulcaniſchen Santorinerde ein noch feſterer Mörtel hergeſtellt werden kann, ſie hätten dieſe Erde gewiß in Schiffsladungen kommen laſſen. So wurden denn auch nach dieſem Soliditätsprincip die zum Theil bis 32 Fuß in der Tiefe des früheren Stadtgrabens aus dem Waſſer gehobenen Fundamente ſtark betonirt, ſodann beim Geſchoßaufbau eiſerne Conſtructionsbögen an den Architraven und ſcheitelrechten Fenſterbögen eingemauert, und endlich, um dieſen erdbebenfeſten Tempel auch gegen Gefahren von oben zu ſchützen, eiſerne Dachſparren angebracht. Dieſe Börſe wird alſo, hoffen wir es, ſturmſicher ſein. Begonnen inmitten der unerhörteſten Proſperität des Geldmarktes, hat der fortſchreitende Bau inzwiſchen deſſen tiefſte Verödung erlebt; mögen ſich bei ſeiner Vollendung die wirthſchaftlichen Verhältniſſe wieder gänzlich gekräftigt haben, damit die Cultusmyſterien dieſes Tempels fürder nur ſegensreiche Rückwirkungen auf den Volkswohlſtand ausüben.

Die Akademie der bildenden Künste.

Dieſe dritte monumentale Schöpfung Hanſens, ein italieniſcher Renaiſſancebau mit einfach-edlen griechiſchen Motiven, dürfte wohl Anfangs des kommenden Jahres vollendet daſtehen. Er beherrſcht den Schillerplatz, von wo des Dichterfürſten Erzbild, von Schillings Meiſterhand geſchaffen, nach der Ringſtraße ausblicken wird. Noch verhüllt ein maſſiver Gerüſtmantel den herrlichen Bau, ſo daß ein Urtheil über die allgemeine architektoniſche Wirkung desſelben bisda noch gewagt erſcheinen mag. So weit die Arbeiten jetzt vorgeſchritten ſind, macht das Hauptportal, das allein zum Theil bloßgelegt erſcheint, gerade keinen impoſanten Eindruck, obwohl ſeine Verhältniſſe maſſig genug ſind, aber der Blick zieht unwillkürlich zwei Linien von den ſtumpfen Kantendächern der Eckpavillons herab nach dem Portale, welches dann im Verhältniſſe zur Façadenausdehnung faſt etwas ſchwächlich erſcheint. Hoffen wir, daß mit dem Wegfall der weit vorhängenden Gerüſte auch dies ſcheinbare Mißverhältniß hinwegfallen wird.

Der Bau, auf einem mächtigen, rauh quadrirten Sockel aus Wöllersdorfer Blöcken ruhend, bildet ein zwei Stock hohes Rechteck mit verſtärkenden Eckriſaliten und einem Haupt-

portalriſalite, welches eine vorgelegte doriſche Säulenſtellung mit breiter Freitreppe beſitzt. Centauren aus Mokritzer Stein von Bildhauer Nowak werden die flankirenden Treppenpoſtamente ſchmücken und über den ſechs Portalſäulen kommen auf mäßig vorſpringenden Sockeln plaſtiſche Koloſſalfiguren (Pericles und Phidias mit den vier Künſten in der Mitte) zu ſtehen, während die von flachen, doriſchen Pilaſtern flankirten Thorbögen von Bildhauer Düll mit Zwickelfiguren geziert werden. Beſteigt man hier die Gerüſtpodien, ſo frappiren allenthalben die maſſige Kraft und der geſchmackvolle Reichthum der Profilirung, welche wie beim Muſikvereinsgebäude Thonornament mit Hauſtein verbindet. Parterre und Mezzanin ſind im Ruſtico zuſammengefaßt, der erſte Stock zeigt eine joniſche und der zweite eine korinthiſche Pilaſterſtellung mit reichem Füllornament. Zwiſchen den hohen Arcadenfenſtern der beiden Stockwerke auf der Hauptfront ſind 24 Rundbogenniſchen in reicher Steinarchitektur für Terracottenſtatuen nach der Antike angebracht, deren Modelle in der Bildhauerſchule unter Leitung der Profeſſoren Zumbuſch und Kundmann angefertigt werden. Solche figurale Terracotten ſcheinen nachgerade auch bei Monumentalbauten ſehr beliebt zu werden; im Giebelbau des Muſikvereinsgebäudes ſind ſie bekanntlich zu beſonderer Geltung gelangt und, wie ich höre, ſollen auch die Attiken der neuen Univerſität eines kommenden Tages mit ſo lehmgebackener Herrlichkeit geſchmückt werden. Mag damit auch was immer für achtbaren Sparſamkeitsrückſichten Genüge geleiſtet werden, der Monumentalarchitektur wird nicht Genüge geleiſtet, wenn ihr die Thonplaſtik mit figuralem Succurs beiſpringt, während ſie ſich viel beſſer mit dem Reinornamentalen für bau-

künſtleriſche Zwecke begnügen würde. In letzterer Beziehung ſpielen, wie ſchon bemerkt, die Terracotten hier beim Akademiebau eine hervorragende Rolle, als Friesbänder zwiſchen den Pilaſtercapitälen, als Architravenbekrönungen, als Simsverzierungen, als gewaltige, mit „Victorien" geſchmückte Conſolenſtellung, welche das weitvorladende, über ſechs Fuß hohe Hauptgeſimſe aus Mannersdorfer Quadern trägt, als Basrelief-Schmuck unter der Dachbaluſtrade der Eckpavillons und endlich, keramiſch behandelt, als bunte Feſtons auf dem Goldgrund des breiten Firſtfrieſes, welcher an der Hauptfaçade leuchten wird. Um mit der Profilirung abzuſchließen, bemerke ich noch, daß die Arcadenfenſter an der Hauptfaçade und den Pavillons ungemein reich behandelt erſcheinen und an der Hinterfront die den Niſchen vorn entſprechenden Bogenfelder zwiſchen den Fenſtern in goldgrundirter Malerei prangen ſollen.

Wir betreten nun die Vorhalle, welche von vier geſchafteten doriſchen Säulen aus weißem Trieſtiner Marmor getragen, in einen im Rechteck ringsum laufenden breiten, in Pendentifs eingewölbten Corridor führt, wo ſich in der Axe des Hauptportals der große glyptiſche Saal zur Aufnahme von Gypsabgüſſen nach Meiſterwerken der griechiſchen Sculptur öffnet. Dieſer etwa 100 Fuß lange Saal, ein Hofeinbau, welcher den großen Hof in zwei durch eine unter dem Saal gelegene Unterfahrt mit einander verbundene Höfe abtheilt, ruht auf 20 prächtigen, cannelirten, doriſchen Säulenmonolithen aus fleiſchrothem Veroneſer Marmor mit weißmarmornen Kapitälern und Baſen. Das Mittelſchiff reicht bis zum Hauptſtock hinauf, indeß über dem Gebälke der Colonnade eine Pilaſterſtellung die Caſſettendecke ſtützt; zwi-

schen diesen Pfeilern sind die Fenster eingelassen, welche dem Raume hohes Seitenlicht spenden. In die Decke soll das große Gemälde eingefügt werden, mit dessen Ausführung Professor Feuerbach betraut worden ist.

Die Treppenanlage zeigt zwei Haupttreppen und zwei Wendeltreppen, von denen die ersteren an den vorderen Ecken und die letzteren an den hinteren Ecken des Corridor-Rechtecks angebracht sind. Für sämmtliche Treppen wird edles Material in Verwendung kommen; die Hauptstiegen sind zweiarmig, mit $10^1/_2$ Fuß breiten, weißmarmornen Stufen, die Balustrade, das Deckgesims und die Zargenstücke aus jenem blendend weißen Largo-Stein, der mit der Zeit noch an Glanz gewinnt. Eine reiche Cassettendecke, Wände in Stucco lustro und auf dem Ruheplatz des Hauptgeschoßes Nischen mit Kolossalstatuen vervollständigen die Ausstattung der Haupttreppenanlage. Unter den übrigen Räumlichkeiten dürften vornehmlich noch die Bibliothek und die Bildergallerie eine besondere Ausschmückung erhalten; letztere, das ganze Hauptgeschoß der Hinterfront einnehmend, wird mit Stucco lustro, gemalten Deckenrippen und einer flachen Seitenpilasterstellung ausgestattet.

Was sonst die Raumvertheilung anbelangt, so werden die Säle unter der Bildergallerie für Meisterwerke aus den verschiedenen Kunstepochen der Plastik bestimmt, während die Räume für die Bildhauerschule nach der Schillergasse und die für die allgemeine Malerschule im vorderen Parterre gelegen sind. Die Bibliothek und der Lehrsaal sind sowie die Architektenschule und die Räume für die Kupferstecher und Kleinplastik im Mittelgeschoße installirt, indeß der Hauptstock außer der Bildergallerie die Specialschulen der Maler-

professoren und Architekten enthalten wird. Maler-Ateliers und Specialschulen für Maler liegen im zweiten Stock, die Bildhauer-Ateliers endlich mit Gypsgießerei und Formensälen im Souterrain, der Lastenstraße zu. Die ganz besonders heikle Lichtfrage, welche bei ihrer anfänglichen Lösung mancherlei Bedenken erregt hatte, dürfte nach den vornehmlich im Corridor des zweiten Stockes gemachten Aenderungen nunmehr vollkommen befriedigt gelöst werden.

Heinrich v. Ferstel.

Der Erbauer der Votivkirche ist ein Schüler der hiesigen Akademie der bildenden Künste. Seine ersten selbstständigen Arbeiten, meist Schloßrestaurationen für den böhmischen Großadel, welche er in Gemeinschaft mit seinem Oheim, dem Architekten Stache, einem der Prämiirten beim Concurse der Stadterweiterungspläne, unternahm, fallen Anfang der fünfziger Jahre. Diese vorbereitende Thätigkeit fand im Neubau des gräflich Albert Nostiz'schen Schlosses Thurmitz in der Nähe bei Teplitz ihren Abschluß. Kam das Jahr 1854, wo der Concurs für die Votivkirche ausgeschrieben ward; Ferstel betheiligte sich, und das Jahr darauf traf ihn in Neapel die Kunde, daß sein Entwurf von den Preisrichtern angenommen worden. Der mit dieser großartigen, schönen und heute so glänzend gelösten Monumentalaufgabe betraute Architekt stand damals im 25. Jahre.

Eine solcherweise mit einem genialen Wurf begonnene Künstlerlaufbahn berechtigte zu Hoffnungen, die Ferstel auch durch zwanzigjähriges, rastloses und vielseitiges Schaffen in des Wortes höchster Bedeutung gerechtfertigt hat. Im selben Jahre der Grundsteinlegung der Votivkirche fiel dem Architek-

ten, in Folge einer beschränkten Concurrenz, der Bau des neuen Nationalbankpalastes in der Herrengasse zu. Dieser Bau, welcher vier Jahre in Anspruch nahm, ist der erste, den Ferstel selbstständig zu Ende geführt hat. Es war keine leichte Aufgabe gewesen, und der junge Architekt hatte sogleich bei diesem Debüt volle Gelegenheit, sein künstlerisches Vermögen in einer tüchtigen Probe zu bewähren. Indeß es gelang ihm nicht allein die schwierige, an ein complicirtes Programm und beschränkte Terrainverhältnisse gebundene Grundrißfrage geschickt zu lösen, sondern auch einen Prachtbau herzustellen, der als wahre Edelfrucht umfassender Studien der mittelalterlichen, speciell romanischen Baukunst eine der schönsten Zierden Wiens geworden ist. Die Wärme welche über diesen Bau, dessen architektonische Erscheinung leider durch die Lage nicht unerheblich beeinträchtigt wird, ausgegossen ist, verräth wohl mit wie nachhaltigen Eindrücken der Architekt aus dem gelobten Lande der Kunst heimgekehrt war. Nach Abschluß dieses Werkes wendete sich Ferstel noch entschiedener der mittelalterlichen Architektur und, unter dem zwingenden Einfluß seiner Thätigkeit an der Votivkirche, speciell der Gothik zu, welche während einiger Jahre die Signatur seines schöpferischen Wirkens bildete. In diese Zeit fallen, wenn ich nicht irre, das Pollak'sche gothische Haus am Quai mit dem befremdlichen Erkerthurme, die Villa Wisprill am Gmundener See, die protestantische Kirche in Brünn, ein Ziegelrohbau mit Hausstein gemischt, ein an sich schöner Entwurf für die Pester Akademie der Wissenschaften, dessen Gothik insbesondere jedoch den Ungarn nicht behagen wollte, sodann ein Concurrenzentwurf für ein hiesiges, jedoch nie zur Ausführung

gelangtes Schützenhaus, und endlich die katholische Kirche in Schönau bei Teplitz, ein bedeutender Bau, welcher sieben Jahre in Anspruch nahm.

Strenggenommen hatte die gothische Entwicklungsphase des Ferstel'schen Talents nur bis zum Jahre 1863 gedauert, wo die angehenden Palastherren unserer „Millionaria" mit mannigfachen, nichts weniger als gothischen Aufträgen an unsern Baukünstler herantraten. Die gothische Richtung an sich war eben Anfang der sechziger Jahre noch arg verpönt, und weder das akademische Gymnasium Schmidts, noch das erwähnte Pollak'sche, noch das von Dombaumeister Ernst für den verstorbenen Kunstmäcen Gsell erbaute Haus waren darnach angethan, den Geschmack für die Profangothik beim baulustigen Publicum sonderlich zu heben. Von dieser Zeit datirt denn auch die Renaissanceperiode Ferstels. Mit der Gothik und seiner ganzen bisher verfolgten mittelalterlichen Richtung konnte er begreiflicherweise für die moderne Palastarchitektur nicht mehr ausreichen; dies hatte unser Künstler bald eingesehen, weshalb er sich der seit seinen ersten Studien in ihm schlummernden Neigung zur Renaissance endlich ganz in die Arme warf. Das erste Bauwerk, womit Ferstel in dieser Stylrichtung entschieden Farbe bekannte, war das Palais des Erzherzogs Ludwig Victor am Schwarzenbergplatze, woran sieben Jahre gebaut wurde. Beinahe gleichzeitig — im Jahre 1863 — unternahm Ferstel den Bau des gegenüberliegenden Baron Werthheim'schen Palastes, und drei Jahre später den des daneben liegenden palastartigen Zinshauses, wo sich die türkische Botschaft befindet. Der Schwarzenbergplatz hat nun bekannt-

lich ſeine Baugeſchichte; er ſollte nämlich Arcaden bekommen, die jedoch nach dem letzten Stadterweiterungsplan etwas ſeltſam nur für die beiden Mittelhäuſer berechnet waren. Da ſich die verſchiedenen Bauherren, ihre Architekten und die Stadterweiterer nicht untereinander zu verſtändigen vermochten, fielen die projectirten Laubengänge, vermittelſt welcher man einen Platz von großartiger Wirkung hätte ſchaffen können, hinweg, und an den Paläſten blieben, in Folge des Fallenlaſſens von noch andern anfänglich an die Verbauung des Platzes geknüpften Bedingungen, unvermeidliche Diſſonanzen hängen, welche indeß die Palaſtgruppe hier nicht verhindern, zu den weitaus intereſſanteſten der Stadt zu gehören.

Im Jahre 1865 nahm Ferſtel an dem erſten Concurſe für den Bau der Parlamentshäuſer Theil, wozu außer ihm noch Hanſen, Schmidt, Ybl aus Peſt, Ullmann aus Prag und Eſſenwein aus Graz berufen worden waren. Dieſe Concurrenz verlief im Sande, indem die Pläne nicht einmal der Beurtheilung unterzogen wurden. Das Jahr darauf ward unſer Künſtler zum Profeſſor der Baukunſt am Polytechnicum ernannt. Eine für die künſtleriſche Entwicklung Ferſtels äußerſt wohlthätige Folge dieſer neuen Lebensſtellung beſtand zunächſt in gründlicheren theoretiſchen Studien, und ſodann in einer Anzahl von italieniſchen Wanderfahrten, deren äſthetiſche Ausbeute in allen ſpäteren Bauten des Meiſters, beſonders im neuen Univerſitätspalaſt, unverkennbar zu Tage tritt. In das Jahr 1867 fällt ſodann die in Architekturkreiſen ſo denkwürdige Concurrenz für den Bau der Hofmuſeen, welche ich bereits

erwähnt habe. Ein Jahr ſpäter trat in dem Bau des öſterreichiſchen Muſeums für Kunſtinduſtrie eine der dankbarſten Aufgaben an den Künſtler heran, welche er, was die innere Anordnung anbelangt, recht glücklich gelöst hat, während mir die äußere Erſcheinung dagegen nicht ganz behagen will. Die Façadenbildung iſt es überhaupt, wo Ferſtel am leichteſten ſtrauchelt, und hier iſt dies einigermaßen geſchehen. Der etwas forcirte Zug in der Façade des obengenannten Palais Ludwig Victor läßt ſich dort mit den Schwierigkeiten des Bauplatzes einigermaßen entſchuldigen, beim öſterreichiſchen Muſeum jedoch iſt dies nicht der Fall. Am Stubenring hatte der Architekt weit freiere Hand und konnte unzweifelhaft etwas mehr ſchöpferiſche Phantaſie zur Geltung bringen als dieß geſchehen; vom Uebel erſcheint insbeſondere das Portal; das hübſcheſte iſt die decorative Profilirung, insbeſondere der Sgraffito-Fries mit den Majolica-Medaillons. Anders iſt es, wie geſagt, im Innern; da geht eine gewiſſe Vornehmheit mit ſolider Zweckdienlichkeit allenthalben Hand in Hand. Die ganze Kraft und Bedeutung des Gebäudes liegt im Erdgeſchoſſe, welches in einem glasgedeckten, wahrhaft impoſanten Arcadenhof ſeinen organiſchen Mittelpunkt findet. An dieſen von 32 Mauthhauſener Granitmonolithen in beiden Geſchoßen getragenen Hof grenzen prächtige Oberlichtſäle, um welche ſich wieder Ausſtellungsräume mit Seitenlicht gruppiren.

In dieſelbe Zeit fallen bereits die erſten Vorarbeiten zu dem ſeit einem guten Jahr im Entſtehen begriffenen Univerſitätsbau. Dieſe hochwichtige Baufrage läßt ſich übrigens bis in's Jahr 1854 zurückverfolgen, wo bereits von Siccards-

burg und Van der Nüll in hohem Auftrag ein Plan, auf Grundlage eines Platzes vor der Gewehrfabrik und eines sehr mangelhaften Programms, verfaßt worden war. Zwei Jahre später wurde dann dieser Platz der Votivkirche gewidmet, da er sich für die Universität als unzureichend erwies. Bei mehrfachen, unter dem Ministerium Schmerling gepflogenen diesbezüglichen Verhandlungen, zu welchen auch Ferstel herbeigezogen wurde, kam eine Reihe anderer Bauplätze für die Universität in Vorschlag, worunter auch ein trefflicher, mit Benützung des von dem gegenwärtigen provisorischen Abgeordnetenhaus eingenommenen Terrains zu gewinnender Raum, welcher allerdings gewisse, damals indeß noch mögliche Abänderungen im Stadterweiterungsplan erheischt hätte, weshalb die Sache wieder einschlummerte, bis der Unterrichtsminister v. Hye sie endlich energisch wachrief und einem raumausgiebigen Baugrunde neben und hinter der Votivkirche die kaiserliche Sanction verschaffte. Nunmehr handelte es sich um Feststellung des Programms, aus welchem Anlaß Anfangs 1868 Ferstel zum ständigen Mitgliede des Universitätsbau-Comités ernannt wurde. Um diese Zeit ward jedoch mit einemmale die Verbauung des Paradeplatzes im Princip entschieden und in Folge dessen die Idee angeregt, die für den Universitätsbau bestimmten Terrainparcellen gegen einen entsprechend großen, regelmäßigen Baugrund am Paradeplatze selbst einzutauschen. Die ministeriellen Referenten, die Hofräthe v. Löhr und v. Matzinger, unterstützten dieses Project so eifrig, daß wir es eigentlich ihrer Initiative verdanken, wenn endlich die Universität nach jahrelangem Suchen einen der schönsten und bestgelegensten Plätze in reichlichem Ausmaß erhielt.

Es war übrigens die inzwiſchen verſtrichene Zeit inſofern nützlich verwendet worden, als während derſelben zwei der wichtigſten Univerſitäts-Inſtitute, welche im Palaſt ſelbſt keine Unterkunft finden können, nämlich das chemiſche Laboratorium ganz in der Nähe und die Centralanſtalt für Meteorologie und Erdmagnetismus auf der hohen Warte, beide nach Ferſtel's Plänen, erſtanden. Das Laboratorium iſt ein anmuthiger Ziegelrohbau mit keramiſchen Ornamenten, welche insbeſondere bei dem Portal eine gefällige, wenn auch etwas gracile Wirkung hervorbringen. Es war dies Ferſtels zweiter Verſuch, bei einem öffentlichen Gebäude die äußeren Bauflächen vermittelſt der alten wiederaufgenommenen Laſurtechnik ornamental wieder zu beleben — ein Verſuch, der in der Privat-Architektur immer mehr Nachahmung findet. Von den übrigen, getrennt vom Hauptgebäude der Univerſität aufzuführenden — Inſtituten wird ſodann das phyſiologiſche Inſtitut unweit der Votivkirche, die phyſikaliſche und anatomiſche Anſtalt auf den Gründen der alten Gewehrfabrik und die Sternwarte endlich auf der Türkenſchanze erbaut werden. Das definitive Project zum Hauptgebäude der Univerſität hat Ferſtel erſt vor zwei Jahren vorgelegt, worauf nach erfolgter Genehmigung im verfloſſenen Frühjahr der gewaltige Bau begonnen ward, deſſen Vollendung wohl ein Decennium in Anſpruch nehmen dürfte. In dieſe letzten Jahre unermüdlichen Schaffens fallen indeß noch einige Bauten, die ich nicht übergehen möchte; es ſind dies: das Staatsgymnaſium in der Alſervorſtadt, die Villa des Erzherzogs Karl Ludwig in Reichenau, die palaſtartigen Wohnhäuſer der Börſianer Guſtav Leon und v. Weiß am Schottenring, das noch im Bau begriffene Palais des Fürſten Johann Liechtenſtein in der Roßau, und endlich die Häuſer-

gruppen, welche als Rahmen des Votivkirchenplatzes in nicht sehr glücklicher Weise in Angriff genommen worden sind.

Letztere verdienen denn auch einige besondere Betrachtungen. Der Platz der Heilandskirche sollte nach dem ursprünglichen Entwurfe des Architekten von einem Rechteck von Häusern mit Säulengängen umrahmt werden; das Project scheiterte jedoch an dem Widerstande der allgemeinen österreichischen Baugesellschaft, welche die Bauparcellen um einen in der „Prosperitäts-Epoche" üblich horrenden Preis käuflich an sich gebracht hatte. Wenn aber unsere Baugesellschaften sich im gegenseitigen Ueberbietungsschwindel verspeculiren, dann leiden nicht allein ihre Actionäre darunter, sondern auch in einem andern Sinne alle Jene, welchen es um die künstlerisch möglichst befriedigende Verbauung unserer schönsten Bauplätze aufrichtig zu thun ist; denn selbstverständlich sind eben solche Terrainparcellen die hervorragenden Speculations-Objecte genannter Institute gewesen. So bekommen wir denn — hier aus andern Gründen als beim Schwarzenberg-Platz — wieder keine Arcadenbauten; vielleicht finden wir dafür Entschädigung auf den neugewonnenen Gründen beim neuen Hofburg-Theater, wo ebenfalls Säulengänge projectirt sind. Wie das Votivkirchenplatz-Project nunmehr festgestellt ist, werden vier große Häusergruppen im Halbkreis die etwas vortretende Kirche umgeben, deren Platz vorn, der Ringstraße zu, etwa eine halbe Klafter hoch terrassirt, mit dem Tegetthoff-Denkmale geschmückt und durch Brunnen- und blumengeschmückte Rasen-Anlagen belebt werden soll. Von der hinten vorüberführenden Lastenstraße sind drei mäßig breite Gassen, wovon die mittlere etwas breiter angelegt wird, radial nach dem Abside der Kirche gerichtet, wodurch besonders malerische Perspectiven erzielt wer-

den dürften. Die Baugruppen werden in deutscher Renaissance mit zierlichen Giebeln und die Stirnbauten vorn mit Arcaden-Risaliten versehen — die einzige diesbezügliche Concession von Seiten der allgemeinen österreichischen Baugesellschaft als Bauherrin, welche leider auch die von Ferstel geplante und vorgeschlagene Anwendung des Ziegelrohbaues mit Sgraffitoschmuck aus Sparsamkeitsrücksichten zurückgewiesen hat.

Nach diesem Ueberblick über die bisherige künstlerische Thätigkeit Heinrich v. Ferstels mag es billig erscheinen, auch jenen Künstlern einige Aufmerksamkeit zu schenken, welche, im Atelier des Meisters seit Jahren den besten Theil ihrer Kraft seinen Werken gewidmet und ihn so in Stand gesetzt haben, derart vielseitige, verwickelte und großartige architektonische Aufgaben mit Erfolg zu bewältigen. Da nenne ich denn vor allen zwei Namen: Carl Köchlin und Hermann Riewel. Der Erstere, Schwager und Studiengenosse Ferstels, arbeitet seit 18 Jahren in dessen Atelier und hat an der Entstehung und Ausführung von dessen Entwürfen den hervorragendsten Antheil gehabt. Verflossenes Jahr erst aus dem Staatsbaudienst als Ober-Ingenieur ausgeschieden, kann er sich nunmehr mit ungetheilter Kraft der Mitarbeiterschaft an den Ferstel'schen Bauten hingeben. Köchlin hat indeß auch außerhalb seines Dienstes im Staatsbaubureau mehrere Bauten selbstständig ausgeführt und ist zur Theilnahme an der beschränkten Concurrenz für die Justizpalast-Entwürfe aufgefordert worden. Professor Riewel ist seit dem Jahre 1857 im Atelier Ferstel speciell für die Votivkirche beschäftigt, bei deren Bau er die Stellung eines Bauführers bekleidet. Zahlreiche Entwürfe für Kirchenbauten und Einrichtungen, in welch letzterer

Richtung Riewel insbesondere Hervorragendes leistet — ich nenne nur den vielgerühmten gothischen Altar der Perchtoldsdorfer Kirche — rühren von diesem tüchtig gebildeten Architekten her.

Unter den übrigen, aus dem Atelier Ferstel hervorgegangenen älteren Künstlern sind die bedeutendsten: August Essenwein, jetzt bekanntlich Director des Germanischen Museums in Nürnberg, ein feingebildetes, eigenartiges Talent; sodann Hermann Scanzoni, der, nachdem er während acht Jahren in der Bauhütte der Votivkirche hervorragend thätig gewesen, nunmehr die Stelle eines Architekten des steierischen Landesausschusses bekleidet; S. Hlawka, der Erbauer der erzbischöflichen Residenz in Czernowitz, deren hochinteressante Pläne (Ziegelrohbau im russisch-orientalischen Styl) das Interesse der Architekten und Kenner in der Architektur-Section auf der Weltausstellung lebhaft in Anspruch genommen haben; ferner Carl Stattler, der künftige Erbauer des vom unglücklichen Horky geplanten großartigen Grazer Universitätsbaues und überhaupt Specialist für Schulbauten, worunter ich seine letzte Leistung, die hiesige Ober-Realschule, besonders anführen möchte. Von Stattler rühren auch nebst dem Prager chemischen Laboratorium noch eine Anzahl Privatbauten in italienischer Renaissance her. Eminente Zeichner lernen wir sodann kennen in dem Architekten Carl König und dem Ingenieur Fellner, welcher seit 11 Jahren im Atelier Ferstels beschäftigt ist. Der jüngere Nachwuchs aus dem Atelier hat desgleichen einige ausgezeichnete Begabungen aufzuweisen, worunter insbesondere Freudenberg, welcher gegenwärtig bei der Union-Baugesellschaft angestellt ist und das

ſchöne deutſche Renaiſſancehaus in der dieſer Geſellſchaft gehörigen Gruppe am Paradeplatze gebaut hat; ferner Lang, Niedzielski, Bureauchef im Atelier für den Univerſitätsbau, und Gunolt, ſeit zwei Jahren Aſſiſtent an des Meiſters Lehrkanzel, Talente, denen Ferſtel eine ſchöne Zukunft verſpricht.

Die neue Universität.

Sie wird der umfangreichste Monumentalbau des Paradeplatzes sein. Die große Ausdehnung ist durch die außerordentlichen, sowohl utilitären als ästhetischen Anforderungen bedingt, welche man an diesen Centralsitz der hohen Cultur stellen muß. So umschließt der Baugrund bei einer Frontlänge von 85 und einer Tiefe von 70 Klaftern das gewaltige Areale von 5950 Quadratklaftern. Mit der Schwierigkeit der Bewältigung der architektonischen Massen hatte sodann der Architekt noch die bedeutendsten Niveauunterschiede unter allen Bauten am Paradeplatz zu überwinden, indem zwischen Nordost- und Südwestecke des Bauplatzes gegen die Ringstraße ein Terrainabfall von mehr als 12 Fuß stattfindet. Der Styl des Baues ist Hochrenaissance mit modernen Architekturmotiven in geschmackvoller Weise verschmolzen. Die italienische Renaissance ist dabei wohl vorwiegend, aber der Architekt konnte sich in der Silhouettenentwicklung nicht darauf beschränken, weshalb er sich für den Abschluß der Mittelpartie der Hauptfront an französische Renaissance anlehnte. Ein vorerst in die Augen springender Vorzug des kolossalen Gebäudes besteht in den scharf markirten Silhouetten, wodurch ein reicher Wechsel

in der Linie, eine Hauptbedingung bei so bedeutenden Frontentwicklungen, gewonnen wird. Das im verflossenen Jahre ausgestellte Modell ließ in dieser Beziehung noch manches zu wünschen übrig; einige Schwächlichkeiten und Gracilitäten, insbesondere in der Façadenbildung, waren nicht mit Unrecht gerügt worden, was den Architekten zu nicht unerheblichen Abänderungen, insbesondere auch zur Entfernung der etwas nüchternen magersäuligen Hauptfrontloggia, veranaßte. Der Bau hat nunmehr an Kraft und architektonischem Wohlklang ungemein gewonnen.

Das Ganze bietet sich als ein Rechteck mit vier einen centralen Arcadenhof umschließenden Baugruppen dar; diese sind: zwei symmetrisch angeordnete Lehrgebäude in den Seitentracten, der Festbau im Vorder- und die Bibliothek im Hintertract. Sehen wir wie Ferstel diese Massen gegliedert hat. Rück- und Seitenfronten, durch Eckpavillons abgeschlossen, zeigen stark betonte, von kräftigen Risaliten begrenzte Mittelpartien, während an der Hauptfaçade die architektonische Wirkung gerade umgekehrt, nämlich durch das entschiedene Zurücktreten der Mittelpartie, erzielt wird, über welche sich die höchst wirksame, hohe, mäßig vortretende Aula-Silhouette erhebt, indeß die Seitenflügel mit je zwei kuppelgekrönten Eckpavillons in starkem Vorsprung den Mittelbau flankiren. So geschieht an der Hauptfront eine gewisse Verschiebung der einzelnen Theile, welche der langgestreckten Frontlinie plastischen Reiz und vornehmlich Abwechslung verleiht.

Bei der Geschoßanlage haben die räumlichen Anforderungen vier ungleichartig gestaltete Geschoße verlangt, von denen übrigens nur zwei eine herrschende Erscheinung gewin-

nen: das Hochparterre, in welchem ſich die großartige, wirklich genial behandelte Communication entwickelt, und der erſte Stock mit den vornehmſten Räumlichkeiten. Der zweite Stock, nur theilweiſe, nämlich über der Aula, der Bibliothek und den Mittelpartien der Seitenfronten aufgetragen, kommt nach außen gewiſſermaßen nur als krönender Abſchluß zur Geltung, während das in ſeiner Anlage die oben erwähnten Niveau-Unterſchiede des Baugrundes ausgleichende Tiefparterre naturgemäß den Charakter eines Unterbaues gewinnt.

Die Profile bringen die drei Säulenordnungen zur Geltung; das Tiefparterre zeigt ein ſtarkes Ruſtico, das Hochparterre, an den Seitenfronten flach, erhält an der Hauptfront eine doriſche Pilaſterſtellung und der erſte Stock eine joniſche Halbſäulenſtellung mit monumentalen Bogenfenſtern, über welchen das mächtige, reichgegliederte, friesgeſchmückte Hauptgeſimſe von einer ſtatuenreichen Attika bekrönt wird. Hier erhält die Mittelpartie ſtatt der früher projectirten Loggia eine prächtige Karyatidenſtellung mit plaſtiſch geſchmücktem Giebelabſchluß, hinter welchem frei und heiterſchön der Aulaaufbau mit ſeinen korinthiſchen Pilaſtern und 28 Rundbogenfenſtern emporſteigt. Auf dem mit einer Statuenbalуſtrade geſchmückten Geſimſe des Aulabaues ſitzt das franzöſiſche Renaiſſancedach mit Plattform und Attika. Die genannten Profilmotive werden nun der hauptfrontalen Mittelpartie von den Flügelriſaliten ſämmtlich entlehnt, um von da auf die übrigen Fronten in anmuthigen Variationen überzugehen. Die Arcadenfenſteranlage erſcheint zudem in den Riſaliten mit Zwickelfiguren geſchmückt,

während die vier Pavillons flache goldrippige Zinkkuppeln mit Ecklampadarien und einer Statue im Firſt erhalten. An den Mittelriſaliten ſowie am Bibliothekbau der Rückfaçade erſcheinen die Bogenfenſter im Hauptſtock mit einer joniſchen und im zweiten Stock mit einer korinthiſchen Pilaſterſtellung, deren Geſimſe eine Attica mit Wappenſchildern überragt. Die flankirenden Pavillons endlich dieſer Mittelpartien zeigen oben eine joniſche Halbſäulenordnung mit karyatidengetragenen Giebelabſchlüſſen.

Nach dieſer äſthetiſchen Bewältigung der Baumaſſen trat nun eine Reihe von noch ſchwierigeren architektoniſchen Problemen an Ferſtel heran, die er in vieler Hinſicht mit noch größerem Geſchick zu löſen gewußt hat. Der Schwerpunkt lag hier in der Communication, dem eigentlichen Knochengerüſte des Baues. Der dem Architekten klar vorſchwebende Gedanke war: alle Verkehrsräume, wie Höfe, Corridore, Treppen und Vorhallen, in ihrem Zuſammenhang als einheitlichen Hallenbau zu behandeln, was ihm auch auf das Glänzendſte gelungen iſt. Den Mittelpunkt dieſes organiſchen Syſtems bildet der großartige, in drei Etagen beinahe 70 Fuß hoch umſchloſſene Arcadenhof, eine der überraſchendſten und ſchönſten Conceptionen, welche die Renaiſſance zu bieten vermag. Das gewaltige Ausmaß dieſes Raumes — 212 Fuß Länge bei 150 Fuß Breite — thut ſchon zur Genüge dar, daß hier nicht allein Erſatz für einen mangelnden Univerſitätsplatz geſchaffen werden ſollte, welcher ein paar tauſend Muſenſöhnen einen anmuthigen Erholungsraum böte, ſondern auch zugleich eine Hofanlage in's Auge gefaßt war, welche dem Architekten erlaubte, die Mehrzahl

der Auditorien ringsum nach innen zu verlegen, was wohl bei der Lage des Gebäudes an einem der geräuschvollsten Verkehrspunkte der Metropole dringend geboten war.

So bildet der Arcadenhof in jeder Hinsicht das Herz des ganzen Baues. Man betritt ihn durch das Hauptvestibule, in welches man von der Perrontreppe und der Doppelrampe der Hauptfront durch drei Thore gelangt. Die Anlage dieses Vestibules ist geradezu reizend, und ich kann mir kaum etwas malerischeres vorstellen als seine Verbindung mit dem Hofe, welche ganz unmittelbar stattfindet. Die Halle stellt sich als ein von 10 Marmorsäulen getragener, in Pendentifs eingewölbter, dreischiffiger Raum dar, dessen seitliche Längenwände von je zwei Treppenaufgängen und drei Halbkreisnischen für Standbilder unterbrochen sind. Die beiden vorderen Treppenaufgänge führen nach beiden Seiten in eine Laubenvorhalle des Hofes, indeß das hinten offene Vestibule einen perspectivischen Ausblick nach dem in Folge der Terrainansteigung um sieben Treppenstufen höher angelegten Hofe gewährt, dessen umschließende Arcaden noch um drei Fuß höher liegen. Die vom Vestibule aufsteigende Treppe ist sehr originell in nach dem Hofraum gespanntem Halbkreis angelegt, und soll oben freistehende, statuenbekrönte Krahnenbrunnen bekommen. Schmücken wir nun die Mitte des Hofes mit des Universitätsgründers (Herzog Rudolph IV. im Jahre 1365) ehernem Standbilde, beleben wir den Grund mit Fontänen und Gartenanlagen, fügen wir allenthalben Ruhebänke hinzu, lassen wir die Hinterwände der steinernen Laubengänge in marmorner Verkleidung prangen und in den Bogenfeldern farbensatte Frescogemälde verdämmern,

dann haben wir einen weltabgeſchloſſenen, Geiſt und Gemüth mit beſchaulicher Ruhe erquickenden Prachtraum, wie ihn keine Freiſtätte des Denkens und Lernens in der Welt beſitzt. Und ſteigen wir darauf die paar Stufen vom Hofgrund in die Hallen ringsum hinan, dann öffnet ſich die Perſpective breit und raumausgiebig, denn die Arcadentiefe beträgt nicht weniger als 25 und ihre Oeffnung beinahe 12 Fuß — ein Raumausmaß, welches ſowohl durch die obenliegenden Hörſäle als den Umſtand bedingt wird, daß hier der ganze Verkehr des Palaſtes ſeinen Brennpunct findet, indem an dieſe Arcadengänge die acht großen Treppen des Hauſes angelegt ſind.

Die großartige Treppenanlage als Ganzes gliedert ſich in nachfolgender Weiſe: im Vordertract, in der Längenachſe der oben erwähnten Hoflaubenvorhallen gelegen, führen die beiden großen Haupttreppen, welche man zugleich durch Eingänge der Seitenfaçaden erreichen kann, dreiarmig und ſymmetriſch mit impoſanter Raumanlage zu den Feſtlocalitäten und Haupträumen des erſten Stockes hinan; zwei fünfarmige Schülertreppen ſodann ſetzen die ſeitlichen Mitteltracte und ihre großen Hörſäle und zwei zweiarmige ſymmetriſche Verbindungstreppen die Seitenflügel des Hinter- oder Bibliothektractes mit den Arcaden in Verbindung, während endlich die beiden zur Bibliothek führenden Säulenwendeltreppen von den hinteren Ecken des Arcaden-Rechteckes betreten werden, welche ſich, wie auch die vorderen Ecken, als rotundenartige Kuppelräume mit Statuenniſchen darſtellen. Alle dieſe Treppen münden im Hauptgeſchoß aus, mit Ausnahme der als Pfeilerſtiegen mit unterwölbten Läufen behandelten Schülertreppen,

welche bis zum zweiten Stock emporsteigen. Dieses zusammenhängende, in seiner Verkehrsleichtigkeit und zwangloſen Anlage ungemein zweckmäßige Haupttreppensystem, welches die kürzeste, bequemste und schönste Communication zwischen allen Räumlichkeiten erzielt, erhält seine Vervollständigung durch vier in den beiden Seitenfronten angebrachte Nebentreppen, die mit den genannten in directer Verbindung stehen. Nicht minder großartig ist die Hofanlage, welche außer dem Arcadenhofe noch acht andere, und zwar alle in einer Weise angelegte Höfe umfaßt, daß sie wirklich Licht und Luft für den Palast bedeuten. Die vier größeren dieser Hofräume werden in dunkelrothem Ziegelrohbau mit Sgraffito-Schmuck hergestellt.

Wir wollen nun einen Blick in die Haupträume des weitläufigen Palastes werfen. Hier erscheint die Bibliothek, in der Anlage an die Pariser St. Geneviève-Bibliothek in vergrößertem Maßstabe erinnernd, als der bedeutendste, wirkungsvollste und interessanteste Innenraum. Sie stellt sich als ein durch zwei Geschoße durchgehender, dreischiffiger, basilicaähnlicher Hallenbau dar, dessen tonnengewölbtes Mittelschiff mit eingeschalteten Fenstern auf zwanzig jonischen Granitmonolithen ruht. Die etwas niedrigeren, durch 15 Fuß hohe und 9 Fuß breite Fenster erhellten Nebenschiffe erhalten eine flache Cassettendecke. Der Fußboden des Hauptschiffes wird wegen der Aufstellung der Wandschränke und der darüber angeordneten zweiten Reihe auf der umlaufenden Gallerie tiefer gelegt als derjenige der Seitenschiffe, wodurch zwei durch Niveau-Verschiedenheit getrennte Räume erscheinen, von denen der mittlere Lesetische und Sitzplätze für etwa 400 Studirende erhält, indeß im erhöhten Theile der Seitenschiffe etwa 120 Sitzplätze

für Professoren und Gäste angebracht werden. Bezüglich der Ausschmückung dieser Halle sind für die Stirnseiten des Mittelschiffes Fresken und für die Cassetten reiche plastische Motive projectirt. Der Bücherfassungsraum — Halle, Gallerie und Bibliothekgeschoß zusammengenommen — dürfte für etwa 320.000 Bände berechnet sein.

Eine ähnlich dominirende Stellung wie die Bibliothek im Hintertract wird der Festsaalbau im Vordertract einnehmen. Derselbe, über dem Hauptvestibule und axial auf die Hauptfront angeordnet, umfaßt eine Reihe von Festlocalitäten, welche sich um den großen Aulasaal als Mittelpunkt gruppiren. Letzterer zeigt einen von 32 korinthischen Säulen getragenen Raum mit einer Gallerie, deren reich ornamentirte Brüstung mit Candelabern geschmückt ist, während auf den Hinterwänden eine korinthische Pilasterstellung mit Basreliefs zur Geltung gelangen soll. Außer den Festräumen befinden sich in diesem Theile des Palastes mit dem allgemeinen Sitzungssaal für den akademischen Senat und einem Professoren-Versammlungssaal noch mehrere kleinere Localitäten, deren zusammenhängender Complex jedoch erforderlichen Falles als großes Festappartement benutzt werden kann. Schauen wir uns nun in den beiden zumeist in den Seitentracten symmetrisch angeordneten Lehrgebäuden um, so finden wir für alle vier Facultäten zusammen 46 Hörsäle mit einem Flächenmaß von beiläufig einem Fünftel des ganzen Areales, also etwa Räume für einen gleichzeitigen Besuch von ungefähr 6000 Hörern.

Bei dieser Raumvertheilung war das Augenmaß des Architekten insbesondere darauf gerichtet, verwandte Fächer

nach Thunlichkeit aneinander zu reihen und somit die einzelnen Facultäten abzuschließen, was auch mit Ausnahme der philosophischen Facultät, die in Folge ihrer großen Raumerforderniſſe in mehrere Geſchoße vertheilt werden mußte, erreicht worden iſt. So werden die Herren Mediciner den rechten Flügel des Hochparterres, die Juriſten den linken Flügel des erſten Stockes, die Theologen denſelben Flügel des zweiten Stockes und die Philoſophen endlich alle übrigen Lehrräume occupiren.

Unmittelbar am Eingang der Hauptfront liegen die Univerſitätsämter, rechts die Kanzleien, links die Quäſtur; das Hauptgeſchoß enthält, an die Feſträume grenzend, das Rectorat und die Decanatskanzleien. In das Tiefparterre endlich, wo die Einfahrten von der Ringſtraße aus eindringen, ſollen die Archivräume, Turnſäle, geologiſchen Sammlungen, petrographiſchen Cabinete, Depots, Perſonalwohnungen und endlich die Beheizungs- und Ventilations-Vorrichtungen nach der Böhm'ſchen Methode verlegt werden. Schließlich wäre hier noch Manches über die Materialienfrage zu ſagen, denn es liegen hierauf bezügliche, wie ich höre, kleinliche Velleitäten vor, welche den monumentalen Charakter des Prachtbaues hie und da gefährden könnten. So ſollen beiſpielsweiſe für die Attiken des Palaſtes Terracotten-Statuen in Ausſicht ſtehen — ein Project, gegen deſſen antimonumentalen Charakter ich mich jedoch mit Hinweis auf das diesbezüglich bei der Akademie Bemerkte aller weiteren Polemik enthalten will.

Indeß ſchreitet der mächtige Bau erfreulich weiter, ſchon unterſcheidet man die Umriſſe des Arcadenhofes und lugen die Grundmauern der Bibliothek bis zum Tiefparterre

heraus. In der Steinmetzhütte arbeiten 70 Steinmetzen an den Wöllersdorfer Quadern... Wir rufen ihnen ein warmes „Glückauf“ zu, denn sie behauen ja die Steine für jene neue Centralstätte geistigen Lebens, von wo aus kommenden Geschlechtern der Weg nach sicheren Culturpfaden gezeigt werden soll.

In der Bauhütte der Votivkirche.

Zur Farbenfrage in der Gothik.

Im Juli 1874.

Es ist eine alte Bauhütte, schon 17 Jahre alt; Weinlaub rankt an den hohen Schalterfenstern empor; aus tiefem Gras starren weiße Blöcke wie Denksteine und hochstaudige Malven und Lilien geben den wettergrauen Bauten einen heiteren Rahmen. Die Kirche steht im Aeußern so ziemlich fertig da und wenn Herr v. Ferstel aus den Fenstern der Universitätsbauhütte herüberschaut, muß er viel Freude im Herzen haben über die heiterprächtige Unvergänglichkeit dieses erhabenen Steingedichtes, das er Jahr für Jahr in herrlichen Strophen gefügt. Was den figuralischen Außenschmuck anbelangt, so kommt er nach und nach vollständig an Ort und Stelle. Bereits prangt am Hauptgiebel Joseph Gassers „Krönung Mariens" mit den neun die entsprechenden Engelchöre repräsentirenden Engeln. Andere figuralische Hauptzierden des Außenbaues sind: die Dreifaltigkeitsgruppe für den Hauptportalgiebel, die Erlöserstatue für den Thürpfeiler und endlich die großen Basreliefs in den Bogenfeldern der

drei Portale der Hauptfaçade, alles Arbeiten, welche im Atelier Gasser aus Istrianer Stein gemeißelt werden. Die Modelle für die übrigen Hauptfaçaden-Figuren sind nach Entwürfen der Bildhauer Benk, Schmidgruber, Melnitzki, Kastelunger, Glieber und Oberecker entstanden, während die Statuen-Entwürfe für die beiden Kreuzschiff-Façaden von Feßler, Preleuthner, Zaffouk und Silbernagel herrühren. Indeß werden die meisten dieser Figuren von den tüchtigen, in der Schule des verstorbenen, um die Hebung unseres Steinmetzhandwerkes so verdienten Kranner herangebildeten Steinmetzen der Bauhütte an Ort und Stelle selbst ausgeführt. Portalreliefs für die Kreuzschiffe hat Erler modellirt und führt dieselben gegenwärtig in Mokritzer Stein aus, während Wagner die Modelle für die vier Figuren des Oratoriums geliefert hat. Was die zum Bau gehörigen Figuren für das Innere der Kirche anbelangt, so sind dieselben noch nicht bestimmt, indem ihre Wahl mit denen der Glasgemälde in Beziehung gebracht werden soll.

Die innere Ausschmückung liegt nach Angabe Ferstels in den theils von dem Bauführer Professor Riewel, theils von dem zu diesem Zweck in die Bauhütte berufenen Architekten Stadler (Tiroler) gefertigten Entwürfen, den Hauptzügen nach, vor. Was die polychromische Frage anbelangt, so ist dieselbe bis da noch nicht endgiltig gelöst. Die in mehreren unserer gothischen Kirchen in dieser Beziehung gemachten mißlichen Erfahrungen haben eben mancherlei Bedenken wachgerufen, welche nun von den Puristen mit vielleicht allzu fanatischer Farbenscheu ausgebeutet werden. In gewissen maßgebenden Kreisen huldigt man in dieser Hinsicht zum Theil immer noch jener nüchternen

Zeit, welche man die „weiß-goldene" nennen könnte, und ein deutſcher kunſtſinniger Fürſt, der im vorigen Jahre die Votivkirche beſuchte, ſprach ſich gegen die Polychromirung ſo heftig aus, daß die damals ſchon zu Gunſten derſelben in Fluß gerathene Frage plötzlich wieder in's Stocken gerieth. Uebrigens ſcheint dieſe wunderliche Scheu jetzt doch principiell wieder überwunden, indem ſo viel wenigſtens feſtſteht, daß polychromirt werden wird, inwieweit ſteht noch dahin. Erfreulich iſt jedenfalls die Zulaſſung des Principes auch beim Steinbau, man müßte ja wenig Verſtändniß für den Entwicklungsgang unſerer aufblühenden Architektur haben, um nicht zu begreifen, daß gerade auf decorativem Gebiete ſich ein Umſchwung vollzieht, welcher die Farbe als warmes Belebungsmotiv geradezu dringend erheiſcht, wenn wir anders nicht in eine gewiſſe Starrheit der Form als ſolcher zurückverfallen wollen.

Das 13. Jahrhundert gerade, welchem die vornehmſten Stylmotive der Votivkirche entnommen ſind, war ein entſchieden polychromiſches, das ſogar die Sculpturen an den Außenſeiten der Kirchen mit Farbe und Vergoldung belebte, wobei ich nur an die Portale der Kathedralen von Paris, Amiens, Chartres und Dijon und die durchaus farbige Façade des Domes von Orvieto erinnere, deren gewundene Säulen in den Windungen ſelbſt mit Gold- und bunten Marmorblättchen moſaikartig ausgelegt ſind. Treten wir dann in jene buntgehaltenen gothiſchen Tempel ein; beiſpielsweiſe in die Johanniskirche von Soiſſons oder gar in die Pariſer Sainte Chapelle, dies magiſche Schatzkäſtlein decorativer Phantaſie, ebenſo geſchmackvoll als harmoniſch in der Wirkung;

Gold und Farbe blühen dort allenthalben, die Statuensockel sind mit farbigem Glas eingelegt, und man wandelt im wahren Sinne des Wortes unter der juwelenstrahlenden Wölbung eines göttlichen Jerusalem, wie's die Apokalypse preist. Wäre in unseren neuen Tempeln die Farbe zu so harmonisch-edler Geltung gekommen, so wäre wohl der Widerstand der Puristen flügellahm gewesen, aber so wurde nicht gerade glücklich experimentirt, und die Frage blieb offen. Ich begreife daß wir nicht für solcher Art gemusterte Säulen schwärmen können wie in der Altlerchenfelder Kirche, denn am Ende gibt's eine Polychromirung, die auf die constructive Einheit der architektonischen Formen geradezu zerstörend wirkt; aber man beschränke beispielsweise eine Musterung auf die Gewölbefelder, gleiche die Pfeiler und Rippen, da es einmal die ungleiche Naturfarbe des Materials erheischt, mit leichtem Strich aus, und lasse bei den Capitälern und Pfeilergliederungen verschiedene metallische Nüancen in voller Leuchtkraft zur ornamentalen Geltung kommen, und man wird sehen daß Polychromiren etwas ganz anderes heißt, als mit dem Pinsel Löcher in die Wand schlagen und Säulen in bunte „Trommeln" zerschneiden. In der Votivkirche haben mittlerweile die Probearbeiten begonnen, und zwar in den Gewölbefeldern des Hochschiffs, wo auch schon ein gemustertes Glasfenster mit einer Medaillonfigur im Maßwerk nach den Entwürfen der Gebrüder Jobst vom Glasmaler Geyling ausgeführt worden ist.

Die Entwürfe für die Installation und innere Einrichtung sind im allgemeinen vielversprechend. Der Hauptaltar erhebt sich beinahe 20 Fuß hoch unter einem präch-

tigen von vier Säulen in genueſiſchem Roſenmarmor getragenen Baldachin, welcher bis zu einer Höhe von 46 Fuß aufſteigen wird. Zierliche Fialen, über den Dachecken aus den vier Säulen emporſtrebend, flankiren die Wimpergen-Giebel, während die Vierung des Daches von einer reich ornamentirten Spitze mit vier Engeln und dem Heiland als Niſchenfiguren gekrönt wird. Das Baldachindach wird ganz mit venetianiſcher Moſaik auf Goldgrund überzogen, während die Statuen farbig gehalten werden. Der Altaraufbau ſelbſt ruht auf einem Griſignanoſockel, vorn mit fünf Moſaikmedaillons — Chriſtus und die Evangeliſten — und wird in vergoldeter Bronze mit Emailſchmuck und Niſchenſtatuetten hergeſtellt. Von beiden Seiten des Hauptaltars läuft ein buntgehaltenes Gitter aus, welches, die Chorpfeiler mit einander verbindend, auf einer breiten Stufe aus dem bekannten warmen gelbadrigen ägyptiſchen Alabaſter ruht, der einige Aehnlichkeit mit dem algeriſchen Onyx hat. Das den Chor vorn abſchließende Speiſegittter ſoll aus gelblichem Griſignano hergeſtellt und hie und da durch den genannten Alabaſter im Ton etwas erwärmt werden. Capellen wird es elf geben, ſieben Abſidialcapellen und vier im Seitenſchiff, für welche bis da erſt ein Altar, nämlich für die mittlere, der Madonna geweihte Abſidialcapelle bewilligt iſt. Man hegte anfänglich die Abſicht, in der Mariencapelle das Gedächnißmonument des Kaiſers Max von Mexico, mit deſſen Ausführung bekanntlich Profeſſor Zumbuſch betraut iſt, anzubringen; doch bald erkannte man den Uebelſtand einer unzureichenden Beleuchtung und entſchied ſich für eine der vier Seitenſchiffcapellen als geeigneterem Standort für dieſes Denkmal, wohin die Wiener allezeit mit ſchmerzlichen Gefühlen wallfahrten werden. Für die vier

Seitencapellen sind bis jetzt nur zwei Altäre bewilligt, welche aus Grisignanostein aufgebaut, mit Vergoldung und Mosaik reich bedacht werden sollen. Ein Seitenaltar soll in Cedernholz vom Libanon, aus einer Schenkung herrührend, gefertigt werden; Professor Riewel, durch seine stylvollen gothischen Kircheneinrichtungen rühmlichst bekannt, ist eben nach Angaben Ferstels mit dem Entwurf desselben beschäftigt.

Die Kanzel steigt in schlanker Anmuth, freistehend zwischen zwei Pfeilern, als ein von sechs transparenten Alabastersäulen getragenes Hexagon empor, und wird eine doppelrampige reichbalustrirte Alabastertreppe erhalten. Vier Säulen lassen den schlank bekrönten Baldachin mit sehr flachem reich profilirtem Schalldeckel auf ihren vergoldeten Knäufen ruhen; die Brüstung erhält Reliefs auf Mosaikgrund. Die Orgel soll etwa 50—60 Register bekommen. Was die bunte Fenestrirung des Tempels anbelangt, so dürften die bedeutenden Kosten dafür zum großen Theil auf dem Widmungswege aufgebracht werden, wobei die Großcommune Wien mit einem wahrhaft freigebigen Beispiel durch Stiftung der beiden kolossalen Kreuzschifffenster voran gegangen ist. Diese Initiative hat bereits bei der hohen Geistlichkeit Nachahmung gefunden, und unsere in neuerer Zeit für Kunstzwecke anerkennenswerth freigebige hohe Aristokratie sowie der reiche Bürgerstand dürften sich wohl an diesen Widmungen auf das regste betheiligen. Nebst den beiden großen Fenstern im Kreuzschiff werden auch die der Seitenschiffe, Kreuzschiff- und Absidialcapellen — im ganzen 42 — mit reichem Figurenschmuck hergestellt werden, während man die Fenster des Hochschiffes nur zu mustern und im Maßwerk mit einer

Medaillonfigur auszustatten beabsichtigt. Zu den Baufonds wird es indessen noch einiger Nachschüsse bedürfen, indem von den für die ganze Vollendung des Baues noch präliminirten 700.000 fl. nur schwach die Hälfte auf die eigentliche Ausstattung und Einrichtung verwendet werden soll, eine Summe, die unter allen Umständen, selbst bei notablen Ersparnissen auf das edle Material, zu niedrig gegriffen sein dürfte.

Der Justizpalast.

Den Reigen der zehn großen Monumentalbauten des zweiten Abschnittes der neuen Bauära beschließt der Justizpalast, für welchen der Raum hinter dem Reichsrathsgebäude, unweit der Gruppe der Union-Baugesellschaft bestimmt ist. Die Concurrenzpläne waren verflossenen Sommer im Abgeordnetenhause ausgestellt. Man hatte vier Architekten berufen: Oberbaurath v. Löhr, der seither mit Tod abgegangen, Baurath Thienemann, welchem wir im Doppelgebäude des Ingenieur- und Architekten-Vereines, sowie des niederösterr. Gewerbevereines einen der schönsten Paläste Wiens verdanken, sodann Oberingenieur Köchlin und Alexander v. Wielemans, ein vielversprechender Schüler Schmidts. An der freien Concurrenz hatten sich betheiligt: der bekannte Prager Architekt Baravicius (Franz Josefsbahnhof), Emil v. Förster und Schachner, sodann die Herren Wagner, Hudetz (Architekt der Union-Baugesellschaft), der Gothiker Franz Neumann, Professor Niemann und mehrere mit Chiffre Maskirte, worunter, wenn ich nicht irre, zwei junge Kräfte aus dem Atelier Ferstel.

In diesen Projecten waren so ziemlich alle Style vertreten; so bot der Löhr'sche Entwurf (italienische Renaissance) eine sehr schön gezeichnete Façade und eine Stiegenanlage

im Mittelhof, der Thienemann'ſche einen franzöſiſchen Renaiſſancebau im Tuilerienſtyl, der Köchlin'ſche eine einfache italieniſche Renaiſſance, der Wielemans'ſche eine deutſche Renaiſſance mit verfeinerten italieniſchen Motiven. Weit ſtärker differirten die freien Concurrenten unter einander in der ſtyliſtiſchen Behandlung, indem hier die Gothik, der griechiſche Styl und die franzöſiſche Renaiſſance vertreten waren. Das gothiſche Project, welches die Grundrißfrage ſehr geſchickt gelöſt hatte, zeigte eine florentiniſche Palazzo-Architektur mit durchgehender Boſſage und hübſchen, ſpeciell der Architektur-Blüthezeit in Siena nachgebildeten Motiven; dieſer intereſſante Entwurf rührte von dem Gothiker Neumann, einem der am Rathhausbaue beſchäftigten Architekten, her. Einen nicht minder intereſſanten hatte Emil v. Förſter in einem florentiniſchen Boſſagenbau mit Verwerthung deutſcher Motive und origineller Stiegenanlage geliefert; das Project Niemanns zeigte eine bedeutende Beherrſchung der Antike und die beiden Entwürfe Hudetz und Wagner endlich brachten franzöſiſche Renaiſſancebauten, der letztere mit ſtark entwickelten Schloßmotiven aus der Zeit des fünfzehnten Ludwig.

Der Sieg verblieb dem Entwurfe des Herrn v. Wielemans. Einige Worte über den Architekten dürften hier willkommen ſein. Aus dem Atelier Van der Nüll-Siccardsburg trat er mit 25 Jahren bei Schmidt ein, wo er ſechs volle Jahre bis zum verfloſſenen Herbſte verblieb. Von ſeinen bisherigen Concurrenzarbeiten haben wir auf der Weltausſtellung den in dieſen Studien bereits erwähnten und mit dem zweiten Preis ausgezeichneten gothiſchen Centralfriedhof-Entwurf, ſowie das Iſchler Curhaus-Project (italieniſche Renaiſſance) geſehen, indeß ein Rathhaus-Entwurf für Großen-

hein (deutsche Renaissance), wenn ich nicht irre, im Künstlerhause ausgestellt war. Darauf folgte der Entwurf für den Justizpalast und Ende vorigen Jahres das Project für das Prager „Rudolfinum" (Musik- und Kunstvereinsgebäude) in italienischer Renaissance mit Anlehnung an die Prager Renaissancebauten (Belvedere, Waldsteinhalle 2c.), ein sehr interessanter Entwurf, worüber der Jurybericht bisda noch nicht veröffentlicht worden ist.

Der neue Justizpalast bedeckt ein rectanguläres Areale von 2400 Quadratklafter. Die Pläne, welche eben erst die Zeichenbretter verlassen, zeigen einen imposanten Bau, wo sich die feine Anmuth der italienischen Motive aus der Blüthezeit mit der malerisch wirkenden Kraft der deutschen Renaissance glücklich verbindet. Das Gebäude ist zwei Stock hoch, mit Halbgeschoß, Hoch- und Tiefparterre, welch' letztere beide zusammengefaßt und stark bossirt erscheinen. Ein 84 Fuß langes Mittelrisalit tritt mäßig aus der Hauptfront hervor, welche von thurmspitzen, 120 Fuß aufragenden Eckpavillons flankirt wird. Auf der Rückfront, der Lastenstraße zu, hat es die große Terrainverschiedenheit nicht erlaubt, diese Eckbauten desgleichen mit Thurmspitzen zu bekrönen, weshalb sie als kleinere Pavillongiebel behandelt erscheinen. Das Hauptfrontrisalit ist ein wahres Schatzkästlein reizender baukünstlerischer Motive. Eine Freitreppe mit candelaberflankirter Rampe und figuralem Schmuck auf den Treppenwangen führt zum Hauptportale, welches auf vier mächtigen Rusticosäulen eine massive Balconkrone trägt. Die fünf Arcadenfenster des ersten Stockes zeigen Colonnetten-Einlagen mit reichprofilirten Steinsprossen, indeß im zweiten Stocke die originellen Rundfester, welche etwas an den Heidelberger

Schloßſtyl gemahnen, andeuten, daß der hier gelegene große „Functionsſaal" durch die beiden Stockwerke reicht. Ein heiter-prächtiger Giebelabſchluß in deutſcher Renaiſſance, deſſen ſchlank ausklingende Motive mich ſpeciell an die Renaiſſancebauten in Caen gemahnen, bekrönt mit koloſſaler Auſtria in der Niſche und maſſivem Reichswappen dies herrliche Stück Façade.

Hervorheben muß ich dabei noch die vorausſichtlich ſehr wirkungsvolle Behandlung der Mauerflächen zwiſchen der in beiden Stockwerken herrſchenden korinthiſchen Pilaſterſtellung. Die Mauern ſind nämlich ſchwach mit Fugenſchlägen und Rauhflächen ruſticirt, während Pilaſter und Fenſtergliederungen glatt erſcheinen, wodurch Licht und Schatten beſonders glücklich vertheilt und die Profilwirkung auch bei ſchwacher Beleuchtung eine günſtige ſein dürfte.

Die Profile der Hauptfront treten in den Eckpavillons in nicht minder reicher Weiſe wieder auf, wobei die Fenſter mit wappengeſchmückten Füllungen erſcheinen und auf dem prächtig ausladenden Hauptgeſimſe monumental umrahmte Steinlucarnen ſitzen.

Lucarnen finden wir übrigens ſchon auf der Rinnenverkleidung des hauptfrontalen Dachgeſimſes, natürlich dort aber entſprechend in Metall. Dies leitet mich auf die getriebene Metalltechnik bei Manſardenarchitektur über, deren Wiederbelebung unſere Renaiſſance-Architekten ganz entſchieden anſtreben ſollten. Wielemans bringt einen Metallfries in kräftigſtem Repouſſé an, der bald Nachahmer finden dürfte, wenn ihn unſere Induſtriellen nicht allzu theuer herzuſtellen vermögen. Eine discret vergoldete, ſchmiedeeiſerne Attika bekrönt den Dachfirſt, über welchen die Thurmhauben

der Eckpavillons mit ihren schlanken achteckigen Kuppellaternen, Rundbalconen und vergoldeten, bewimpelten Spitzknäufen noch um gute vierzig Fuß emporragen werden. Die übrigen Fronten sind natürlich schlichter gehalten; an der Hinterfaçade kommt das Risalit zu einfacherer Erscheinung und die Seitenfronten, ohne Pilasterstellung gehalten, zeigen Portale mit je zwei balcontragenden Säulenpaaren und einer monumentalen Fensteranlage.

Der Palast hat vier Eingänge: von der Lastenstraße, wo auch die Hofeinfahrten angebracht sind, vom Reichsrathsplatz für das Landesgericht, von der Volksgartenstraße für das Handelsgericht und gegen die Ringstraße zu das Hauptportal für den Obersten Gerichtshof und das Oberlandesgericht. Mit diesen höchsten Instanzen treten auch wir in den Tempel der Justitia und zwar in die Vorhalle ein, welche auf 12 geschliffenen Marmorsäulen ruht. Zu beiden Seiten liegen die Bureautreppen und drei Bogenstellungen öffnen sich nach dem Hofraume, der sogenannten „Centralhalle", welche der Architekt als Herzpunkt des Gebäudes betrachtet hat. Dieser Raum, für welchen Wielemans eine Milchglasdecke (blau und goldgelb) und überhaupt eine im Material polychromische Behandlung projectirt, mißt 102 Fuß in der Länge, 66 Fuß in der Breite und Höhe; er wird nach drei Seiten von einer Arcadenanlage umschlossen, die unten 16 rusticirte Steinpfeiler, im Hauptgeschoß eine freie jonische Säulenordnung und im zweiten Stock eine zierliche Gallerie als Uebergang zur Glasdecke zeigt. Die Säulen sind dunkelfarbig mit weißen Basen und Kapitälern und die Bögen in hellem Stein gedacht, über welchem die decorativen Cartouchen in Weiß auf dunklem Grunde erscheinen, während auf dem

Fries Wappenschilder der Länder in ihren heraldischen Farben prangen.

Die Haupttreppe steigt hinten in freier Anlage mit 11 Fuß Stufenbreite, einem Mittelarm und zwei Seitenarmen empor, monumental gehalten durch wappenhaltende Greife, Prachtcandelabers und eine durchbrochene Marmorbalustrade, welch' Letztere sich um die Arcaden des Hauptstockes herumzieht. Diese Treppe findet im Hauptstock einen ungemein malerischen Abschluß in einem Renaissanceaufbau, welcher zwischen zwei flankirenden Balconfenstern in der Mitte eine mit korinthischen Säulenpaaren geschmückte Monumentalnische für eine 10 Fuß hohe Justitia und eine wappengezierte Giebelbekrönung in deutscher Renaissance aufweist. Der Hauptstock enthält in der rechten Hälfte des Gebäudes die Räume für den Obersten Gerichtshof und zwar die Präsidien, Sitzungssäle, Bureaux der Secretäre und Senatspräsidenten und die Bibliothek. Die linke Hälfte enthält die Locale für das Oberlandesgericht und die Oberstaatsanwaltschaft. Dem Hofe zu liegen die öffentlichen Verhandlungssäle für die beiden höchsten Instanzen und im Hintertract, der Lastenstraße zu, der Advocatensaal mit Vorzimmer und zwei Sprechzimmern.

Auf die Hauptfront hinaus geht der große Functionssaal, welcher 140 Fuß in der Länge, bei 35 Fuß Breite mißt, an den Wänden eine freie Säulenstellung mit reichem Tonnengewölbe erhält und mit einem umlaufenden ornamentalen Gebälkfries geschmückt wird. Was die Decoration der übrigen Räume für die hohen Instanzen anbelangt, so plant der Architekt reiche Holzvertäfelungen, Portalbekrönungen und eingelassene, gemalte Friese. Der zweite Stock enthält die Bureaux der Generalprocuratie, das Einreichungsprotokoll,

Expedit, die Registratur für die höchsten Instanzen und im Hoftract die Säle für das Landesgericht. Alle Gerichtssäle stehen mit einem Richterzimmer in Verbindung und besitzen je zwei einen gemeinsamen Parteiensaal. Die übrigen Räume für das Landes- und Handelsgericht sind im Tief- und Hochparterre sowie Mezzanin untergebracht, im ersteren die Archive und Registraturen, im zweiten das Depositen- und Grundbuchsamt und die Verhandlungssäle für das Handelsgericht, und im letzteren die Bureaux und Sitzungslocale, welche Räumlichkeiten alle auf zwei besonderen breiten Treppen mit entsprechenden Vestibülen erreicht werden.

Die Gesammtanlage des Gebäudes ist überhaupt in communicatorischer Hinsicht eine sehr bequeme und übersichtliche, welche insbesondere auch etwaigen Veränderungen in der Dislocirung der einzelnen Aemter den weitesten Spielraum läßt. Vorrichtungen für Centralheizung und Ventilation nach dem neuesten Systeme sind selbstverständlich.

Unsere Privat-Architektur.

In den vorstehenden Studien haben wir uns vorwiegend mit dem monumentalen Neu-Wien beschäftigt; nun wird aber die bauliche Physiognomie einer Stadt mehr noch durch den in der Masse ihrer Privatbaulichkeiten zur Geltung gelangenden Styl, als durch ihre monumentalen Einzelzüge bestimmt, so daß im eigentlichen Sinne die ersteren es sind, welche der Stadt ihr architektonisches Eigengepräge verleihen. Dies gilt insbesondere für Wien, wo ja der glänzendste Theil der monumentalen Bauthätigkeit noch in der Zukunft liegt und somit gerade die Privatbauten, als solche, der Metropole ihren so wohlbegründeten modernen Schönheitsruf eingetragen haben. Sie verdienen denn auch um so mehr eine Studie für sich, als sie ihr Entstehen künstlerischen Kräften zum Theil ersten Ranges verdanken, welche in diesen Blättern billigerweise nicht übergangen werden konnten. Dabei werden wir jedoch, mit Hintansetzung der Zweckdienlichkeitsfrage, nur das baulich-ästhetische und künstlerisch ausstattende Moment in's Auge zu fassen haben.

Wer einen Gang durch unsere neuen Stadttheile thut und ein Auge für Baukunst hat, kann die erstaunliche Neuentwicklung unserer Privatarchitektur seit einem halben

Lustrum vom ersten von Romano auf dem Ring erbauten Hause (Zinspalais Königswarter), bis zu den eben erstehenden Baugruppen nächst dem Paradeplatz von Phase zu Phase studiren. Beim Beginn der Erweiterungs-Aera fehlte unsern Architekten offenbar der Muth, ihre Phantasie frei walten zu lassen; sie arbeiteten nüchtern und schüchtern ohne Frische der Conception und lieferten nach „bestellten" Inspirationen große Bauobjecte, im besten Falle so tadellos, wie akademisch frisirte Kunst.

Im schlimmsten Falle war's freilich nicht akademisch, denn meist ließ der Zusammenhang des Decorativen mit dem Constructiven noch viel zu wünschen übrig und wenn die Theile nicht selten Reiz boten, so klebten sie oft nebeneinander, anstatt organisch miteinander verbunden zu sein. Indeß war doch mehr Leben und Phantasie in diesem Schaffen als Anfangs der Fünfziger Jahre. Allmälig begannen darauf die Profile kräftiger aus dem Flachen zu treten, die Façaden bekamen Relief und vermaßen sich sogar entschieden monumentaler Velleitäten von Halb-, Dreiviertel- und Ganzsäulenstellungen, wobei allerdings hie und da Schwächlichkeiten und Verstöße gegen die baulichen Convenienzgesetze mit unterliefen, von denen so mancher Palast besonders am Opern- und Kärntnerring nicht mehr zu heilen ist.

Mit der zunehmenden Kühnheit unserer Architekten wuchs auch die Lust am baulichen Experiment, welches jedoch bei uns weniger Unheil anrichtete, als beispielsweise in Paris, indem der Renaissancestyl in Wien rasch sicheren Boden gewonnen hatte. Freilich riß damit bald eine Motivensuche ein, welche vornehmlich am Schottenring und im ganzen dahintergelegenen neu-jerusalemitischen Viertel mitunter als

architektonischer Knalleffect von zweifelhaftestem Geschmacke zu Tage tritt. Ein Gang durch diesen prächtigen Stadttheil kann überhaupt zu besonderen baukünstlerischen Betrachtungen anregen, denn gerade da findet sich neben dem Besten mitunter das Desolateste, wo triviale Formen, schlechte Verhältnisse und Compositions-Impotenz sich unter einer erdrückenden Menge von decorativen Hilfsmitteln verbergen. Man betrete die Einfahrten, Vorhallen und Höfe; wie viel Flitterwerk, Vergoldung, Stuckornament, Säulenzier und Farbenpracht ohne jede Schönheit der baulichen Grundform! Wird ein Verwachsener, weil geschmückt und belappt, darum zu einem Menschen von rhythmischer Körperbildung? Glücklicherweise findet man auf demselben Wege wieder so viel wirklich Baukünstlerisches, daß man das Fehlerhafte rasch vergißt.

Es ist unleugbar, unsere Baukünstler haben seither viel gelernt; man baut nicht tausend Palasthäuser, ohne eine tüchtige Architektengeneration mit heran zu ziehen. Blick und Gefühl für die bauliche Gesammtwirkung haben sich geschärft, Geschmack und Formensinn sind auf bessere Wege gerathen, Ornament und Construction verbinden sich enger, das erstere die letztere zum klaren Ausdruck bringend. Die gewaltigen Fronten erwärmen, beleben sich und zeigen wirkliche Palastphysiognomien. Die Architekten nehmen nicht mehr ihr Gutes oder Schlechtes wo sie es finden, sie suchen das Gute und treffen es häufig. Sie fühlen sicheres Terrain unter den Füßen, denn je klarer sie zum Bewußtsein unserer heutigen wohnlichen Bedürfnisse kommen, desto klarer wird es ihnen zugleich, daß diese Zeit keinen neuen Bau-

ſtyl zu ſuchen habe, ſondern bereits einen ſolchen und zwar hoch ausbildungsfähigen in der Renaiſſance beſitze.

In der fortausbildenden Anwendung des Renaiſſanceſtyles auf die Bedingungen unſerer Zeit liegt in der That für unſere Architekten vorläufig der Schwerpunkt ihrer Aufgabe, bei deren Löſung gerade den Wienern in Folge ihrer natürlichen Anlage die Führerſchaft in der deutſchen Baubewegung übertragen ſcheint, ſo daß es vielleicht eines Tages eine „Wiener Renaiſſance" in der Baukunſt geben wird, wie ehedem eine Kölner Gothik. Der Impuls nach dieſer Richtung, welcher unbeſtreitbar von Wien aus gegeben wurde, hat auch bereits anderwärts belebend gewirkt, ſo daß in Berlin, Leipzig, Dresden jetzt vorwiegend im Renaiſſanceſtyl, beſonders beim Privatbau, gearbeitet wird und ſogar München, welches bekanntlich in dem jeder Flächenornamentik baaren, „namenloſen" Styl der Maximiliansſtraße eine neue Architektur erfunden zu haben glaubte, jetzt nach der Ernüchterung auf dem Wege iſt, ſich mehr und mehr mit der Renaiſſance zu befreunden. Dies endliche Zielbewußtſein unſerer Architekten wird jedoch nicht auf die Baukunſt allein, ſondern auch auf die Schweſterkünſte der Plaſtik und Malerei und den Wiederaufſchwung der Kunſtinduſtrie den heilſamſten Einfluß ausüben, denn am Ende iſt ja die Renaiſſance jener Bauſtyl, welcher den bildenden Künſten die größte Gleichberechtigung, den ausgiebigſten Spielraum in Verbindung mit der Architektur gewährt.

Als eine der erfreulichſten Errungenſchaften dieſer kräftig auftretenden Stylrichtung kann die Wiederbelebung der Farbentechnik in der Architektur bezeichnet werden. Das polychromiſche und polychromirte Material tritt wieder in

ſeine Rechte, ſelbſt die ſtarre Gothik mit in dieſen Umſchwung hineinziehend. Unſere früher ſo öden, abgeſtandenen Häuſerfaçaden, deren Nüchternheit ſo lange für „geſchmackvoll" einfach geprieſen wurde und leider von einer mit der ſpärlichſten Kunſtatzung auferzogenen Generation noch häufig geprieſen wird, fangen allmälig an, ſich mit farbigem Thonornament, Vergoldung und Sgraffito zu erwärmen.

Bedauerlich iſt indeß, daß die Wiener Ziegelarchitektur als ſelbſtdecoratives Element noch ſo wenig ausgebildet und die warme Rohziegel-, ſowie die maleriſche Buntziegeltechnik faſt allenthalben noch durch den Putzbau erſetzt erſcheint. Ja, wenn wir noch den vorzüglichen, ſteinharten Putz unſerer Spät-Renaiſſancemeiſter hätten, ſo aber ſind unſere Putzbauten meiſt mit Flecken bedeckt, die, wie mir ſcheint, davon herrühren, daß die Baumeiſter, um die Steinfarbe nachzuahmen, die Häuſer im Cement ſtehen laſſen, welcher dann durchſchlägt und fleckig wird. Eine geſunde Rohziegeltechnik mit feſtgebranntem, ſolidem Material, welches uns allerdings noch ſehr abgeht, könnte den Reiz der baulichen Phyſiognomie Wiens noch weſentlich erhöhen. Dieſelbe verbindet ſich in ihrer Warmtönigkeit ungemein harmoniſch mit dem Sgraffito, welcher einſt auf den Façaden der Florentiner Palaſtburgen zu ſo ausgiebiger und auch bei unſeren alten Paläſten (unter anderen am Palais Schwarzenberg auf dem Hradſchin in Prag) zu einiger Geltung gelangte. Freilich müſſen wir da geſchmackvoller vorgehen, als beiſpielsweiſe der jüngſt verſtorbene, ſonſt ſo hochbegabte Steger an dem vom jüngeren Förſter gebauten Hauſe hinter dem Telegraphenpalais. Eine discrete Verbindung des

Sgraffito's mit Goldstreif dürfte insbesondere von glücklicher Wirkung sein.

Ueber die innere Anlage unserer Privatbauten wäre, wie man es will, viel oder wenig zu sagen. Leider existirt das „Wiener Haus" nicht als höherer Wohnungsbegriff wie das „englische Haus"; der Wiener ist geborener Hauszinspflichtiger und baut er sich auch sein eigenes Haus, so bleibt dies immer ein Zinshaus, in dessen erstem Stock er sich als Eigenthümer so hausherrlich wie nur möglich von dem Miethzinsvolke abschließt. Auf diese Weise wird jedes Haus zur Colonie, die sich nicht selten nach mehreren tausend Köpfen beziffert. Architektonisch gewinnt allerdings die imposante Erscheinung der Metropole durch solche gigantische Palastgruppen, aber der Comfort wird in allen Fällen ein nur sehr bedingter bleiben, so große Fortschritte die innere Anlage unseres Zinshauses seit Van der Nüll und Siccardsburg, welche man als dessen eigentliche Umgestalter betrachten kann, auch unbestreitbar gemacht hat.

Ich möchte nun zuerst jene Architekten in's Auge fassen, die zugleich ausstattende Decorateure sind, eine, wie ich bereits bei Hansen zu bemerken Gelegenheit gefunden, hier in Wien noch verhältnißmäßig seltene Doppelbegabung, obwohl in den beiden Ateliers Van der Nüll-Siccardsburg und Romano-Schwendenwein in dieser Richtung eine frische, umgestaltende Bewegung angebahnt worden ist. Die ersteren Meister, welchen wir einige originelle Privatbauten, darunter das Haas'sche Waarenhaus am Graben (üppiger Barockstyl mit Steinfaçade) und das später von Stattler vollendete Palais Larisch, dem Cursalon gegenüber, trotz seines wunderlich-massigen Frontgiebels eine der reizvollsten architektonischen

Conceptionen, verdanken, pflegten insbesondere die französische Renaissance, welche von ihren begabtesten Schülern, die wir bereits in der ersten Studie genannt haben, später in mehr oder minder eigenartiger Weise zur Geltung gebracht worden ist.

Von Hasenauer, der seither so Hohes erstrebt hat, besitzen wir an Privatbauten den Aziendahof, mit einer der wenigen Monumentalpassagen Wiens, das stattliche Palais Lützow (Giselastraße) und die geschmackvolle Villa Gerold. Weber, der vielseitig begabte Schwiegersohn Romano's (wir haben ihn als Erbauer des Künstlerhauses und des Pavillons der Gartenbau-Gesellschaft erwähnt), entwarf für seinen Schwiegervater eine Anzahl Pläne, darunter auch, irre ich nicht, den für das Palais Graf Henckel-Donnersmark, welches so viel Anklang fand. Leider ist dieser, insbesondere auch als Decorateur tüchtige Architekt seit einigen Jahren nach Moskau übergesiedelt, wo er bei dem so bedeutenden Aufschwunge der Baukunst in Rußland (ich erinnere nur an die hervorragenden Entwürfe der Kossow, Dahl, Andrejeff u. s. w. auf der Weltausstellung) unzweifelhaft einen dankbaren Wirkungskreis gefunden haben dürfte. Von Alois Wurm, dessen Concurrenzproject zum deutschen Parlamentshause seinerzeit mit Ehren neben dem genialen Bohnstedt'schen Entwurfe figurirte, haben wir das Palais Wasserburger (dicht neben Larisch); übrigens war Wurm mit seinem, einen gewissen großen Zug athmenden Entwurfe für das hiesige Stadthaus (italienische Renaissance) unter jenen Concurrenten, welche mit der 2000 Gulden-Prämie ausgezeichnet wurden. Abel endlich baute das etwas schwerfällige Palais Chotek (Alserstraße), nebst einer Anzahl von Villen und herrschaftlichen Landbauten, meist in französischer Renaissance.

Als Decorateur-Architekten aus dem Atelier Van der Nüll sind insbesondere Gugitz und Storck hervorragend, welche beide im Opernpalaste und auf der Weltausstellung, Ersterer als Leiter des Architekten-Bureaus, Letzterer besonders als Decorateur des Kaiserpavillons, Beweise ihrer eminenten Begabung abgelegt haben. Gugitz hat auch auswärts schöne Bauten (Haas'sches Waarenhaus in Mailand, Lana's Villa in Gmunden) ausgeführt, während Storck unermüdlich und mit dem brillantesten Erfolge für unsere Kunstindustrie thätig ist, wo wir ihn auch im Rahmen dieser Studien wiederfinden werden.

Die großartigste Thätigkeit jedoch im Privatbau entwickelte das gemeinsame Atelier der Oberbauräthe Romano und Schwendenwein, in welchem weit über 500 Neubauten und Wohnungsausstattungen geplant worden sein sollen. Beide Meister, welche sich, Romano als universeller Decorateur-Architekt, Schwendenwein als ausgezeichneter Constructeur trefflich ergänzten, haben ihre Thätigkeit auf ein gutes Menschenalter in der baulichen Neuentwicklung Wiens erstreckt. Romano's Talent verdankt die erste Anregung und Gelegenheit zur Entfaltung den bekannten Weltreisenden Fürst Pückler-Muskau und Baron Hügel nach ihrer Rückkehr aus Indien. Durch die Verwendung dieser Herren ward Romano als Hausarchitekt des Fürsten Metternich angestellt, eine Stelle, welche bekanntlich Nobile eine Zeit lang eingenommen hatte, und in Folge dessen von der Aristokratie bald mit zahlreichen Aufträgen betraut. In jene Zeit Romano's fallen die Häuser der Grafen Harbegg (Freiung), Fünfkirchen (Wollzeile), Pergen (Quai), das bekannte Haus in der Wallnerstraße mit dem Relief: „Wolf, der den Gän-

ſen predigt" u. a. mehr. Speciell als Decorateur arbeitete Romano vielleicht nicht immer mit tadelloſem Geſchmacke, aber mit fruchtbarer Phantaſie und einer gewiſſen flotten, keckfriſchen Findigkeit, welche allen Stylen, dem pompejaniſchen wie dem chineſiſchen, dem türkiſchen wie dem Barock, dem Louis XVI. wie dem gothiſchen (Gſell'ſches Haus), mit erſtaunlich waghalſiger Leichtigkeit gerecht zu werden trachtete, insbeſondere aber im Tudorſtyle, welchen der Architekt nach einem längeren Aufenthalt in England förmlich nach Oeſterreich verpflanzt hatte.

Eine gewiſſe Anzahl unſerer großen Herrenſitze wurde in dem maleriſchen Styl von Holland-Houſe ausgeſtattet; ich nenne da: Wolfsberg in Kärnten (Graf Henckel), Merkenſtein bei Böslau (Graf Münch-Bellinghauſen), Szülosz in Ungarn (Graf Zichy-Ferraris) und, wenn ich nicht irre, in neueſter Zeit auch das Graf Henckel'ſche Schloß Karlburg bei Preßburg. Fürſtenſchlöſſer, bei denen Romano hervorragend als ausſtattender Architekt thätig war, ſind die beiden hochberühmten: Frauenberg in Böhmen (Fürſt Schwarzenberg) und Eisgrub in Mähren (Fürſt Liechtenſtein). Zugleich ward Romano von fürſtlichen Perſonen auch als Feſtarrangeur bei beſonderen Anläſſen herangezogen, wie bei der Vermählung des Erzherzogs Albrecht im Augarten, der ſilbernen Hochzeit des Königs von Hannover vor vier Jahren u. ſ. w.

Unter den vielen Palaſthäuſern, die Romano ſpäter erbaute, ſind wohl die hervorragendſten: die Palais Ofenheim, Zinner, Seidler (Kolowratring), Mayerhofer (Jägerzeil), Graf Henckel, die Baron Meyer'ſchen Häuſer und insbeſondere das Palais Wiener-Welden am Schwarzenbergplatze, nach Selleny's Urtheil Romano's ſchönſtes Haus und

in der That ein Bau von harmonischen Verhältnissen. Von Oberbaurath Schwendenwein, dessen Häuser sich meist durch eine solide, gefällig ruhige, mitunter edle, mitunter aber auch etwas nüchterne Wirkung auszeichnen, haben wir an Hervorragendem den Palast des Barons Schey (dem Kaisergarten gegenüber) mit seinem imposanten Portal und den reichen Schönthaler'schen Stuckarbeiten, das Cavaliers-Casino am Kolowratring und das Palais Lippmann am Franzensring.

Aus diesem Atelier gingen hervor: die Herren Tischler, Chefarchitekt der Wiener Baugesellschaft, ebenso bescheiden als begabt und unermüdlich thätig; seine Häuser, insbesondere Palais Helfert (Parkring), Graf Traun (Weiburggasse), Dormitzer (Franzensring), „Alte Post" (Wollzeile) und die Hôtels „Metropole" und „Kummer", zeichnen sich durch einen vornehmen, geschmackvollen Schaffenszug aus; Schachner, mit viel Sinn für Verhältnisse, feiner Kunstempfindung, und im Gegensatz zu Tischler ausgesprochener Vorliebe für die Farbe, Erbauer schöner, musterhaft installirter Häuser (italienische Renaissance) für die Herren v. Angeli und Prantner; ferner Dörfl, bestens bekannt durch seine comfortablen Zinsbauten; Baurel, in den letzten Jahren im Atelier Bäumer, Petschacher, Chefarchitekt der Budapester Ringstraße und endlich Linzbauer, dessen schöner Entwurf zum Ofener Burg-Ausbau zur Ausführung gelangt. An die Genannten schließen sich Oberbaurath Zettl, welcher gegenwärtig einige Zinspaläste, unter anderen an der Seilerstätte aufführt; dann Otto Wagner, am Fränkel'schen Domplatz-Regulirungsproject betheiligt; zu seinen schönsten decorativ-baulichen Leistungen (moderne Renaissance) gehören die phantasievollen Entwürfe zur Ausstattung des von ihm gebauten Schlosses Mosconyi

bei Kapolnas (Banat); ferner des Vorgenannten talentvoller Schüler Josef Hudetz, früher Chefarchitekt der Union-Baugesellschaft (großartiges Justizpalast-Project); sodann Baurath Bayer (Gehga-Denkmal auf den Semmering), bekannt durch seine reizenden Villen (Villa Schwarz in Salzburg) und Badeanstalten, sowie Stationsbauten der Elisabethbahn und endlich Karl Kaiser, welcher auf dem Gebiete der decorativen Architektur einigermassen an Makart erinnert und auch nicht selten mit ihm zusammenarbeitet. Kaiser ist viel gewandert und hat in Mexico mit nicht minderem Nutzen die guten Reste des altspanischen „Plateresco", als in Italien die Schule Brunelleschi's und Mariano's und in Paris den modernen „Phantasiestyl" studiert. Indeß „Styl" im strengsten Sinne und um jeden Preis findet man nicht gerade immer bei Kaiser, meist aber heiter-üppige, heimlich anmuthende Interieurs, denen ein ungemein wirkungskräftiger, ja bezaubernder Phantasiezug innewohnt, wobei ich vorzugweise auf die Wohnung des Baron Helfert (mit seinen herrlichen Marmorsälen), das Palais des Herzogs Philipp von Würtemberg (vormals Malman im Strudelhof), sowie auf Interieurs beim Fürsten Mensdorf, Baron Todesco und Herrn v. Nako hinweisen möchte. Eine etwas schwächere Leistung Kaisers ist die Wohnungs-Ausstattung bei Großhändler Auspitz. Im Verein mit E. Charlemont hat Kaiser für ausländische Millionäre in London und New-York (Consul Havemeyer) ebenso originelle als großartige Installations-Entwürfe ausgeführt. Als Uebergang zu einer zweiten Privatarchitekten-Gruppe möchte ich hier noch zwei, gewissermaßen zwischen beiden Gruppen stehende Namen uennen. Es sind dies Professor Bäumer, der Schöpfer des großartigen und reich installirten Nord-

westbahnhofes und Fr. Schmoranz, der gewesene Architekt des Khedive und Erbauer des mit Recht vielbewunderten egyptischen Baues im Prater.

Bäumer (Würtemberger) gehört zu unseren fruchtbarsten Architekten; er hat sich in fast allen Stylen mit einer seltenen Schmeidigkeit und beinahe immer mit Glück versucht; seine ursprüngliche Stylrichtung war die französische, da er in der Pariser „Ecole des beaux Arts“ seine Ausbildung genossen hat. Später vertauschte er dieselbe mit der italienischen, doch etwas gräcisirten Renaissance, aber es blieb ihm immer noch genügend Französisches haften, um die Richtung seiner Meister, welche in dem Grundsatze: „Jeder Bau soll im Aeußeren seine Bestimmung klar ausdrücken“, gipfelt, zu vertreten. Dieselbe spricht sich auch in seinem Nordwestbahnhofe trotz unverkennbarer Einflüsse von nichts weniger als baukünstlerischer Seite ziemlich deutlich aus. Die reich und geschmackvoll decorirten Salons, wo sämmtliche ausstattende Details nach Angaben des Architekten geschaffen wurden, legen von dessen decorativer Begabung das beste Zeugniß ab und lassen von seiner Thätigkeit einen umso günstigeren Einfluß auf unsere kunstindustrielle Entwickelung erwarten, als Professor Bäumer speciell auf diesem Gebiete schon als Herausgeber der bekannten „Gewerbehalle“ eine bahnbrechende Kraft in Deutschland gewesen ist. Unter seinen zahlreichen Luxus-, Nutz- und Kirchenbauten nenne ich nebst einer Anzahl Wohnhäuser in Stuttgart, den Friedrichshafener Cursalon, die Mittelthaler Kirche (dreithürmig in buntem Sandsteinstyl) und in Oesterreich schöne Villenbauten (Villa Pongratz in Velden), sodann Wiener Zinshäuser in der kleinen Stadtgutgasse und das schmucke Palais Haber, Bau-

lichkeiten, wo Bäumer allenthalben zugleich als ausstattender Architekt auftritt.

Die orientalische Baukunst und speciell den arabischen Styl finden wir durch Fr. Schmoranz aus Mähren in ganz hervorragender Weise vertreten. Leider erlaubt es uns der Rahmen dieses Buches nicht, die egyptische Baugruppe als Einzelstudie aufzunehmen, aber dies macht es uns gerade zur Pflicht, auf eine seltene Begabung, einen so fernliegenden und bisher nur höchst schablonenhaft behandelten Baustyl in seiner ganzen Eigenart in Fleisch und Blut aufzunehmen, hinzuweisen. Ich glaube diese intuitive Empfänglichkeit immer wieder als einen merkwürdigen Zug des österreichischen Mischvolkes hervorheben zu müssen. Es ist gewiß gerade im arabischen Style ungemein schwer, die Construction durch die decorative Behandlung zum klaren Ausdruck zu bringen, durch ein richtiges Ineinandergreifen der so mannigfachen Ziermotive aus der schlanken Anmuth solide Kraft, aus der bewegten Buntheit Ruhe, aus der scheinbaren Unregelmäßigkeit Harmonie zu entwickeln. So erscheint der ganze egyptische Bau, trotz des weit vorwuchtenden Hauptgeschoßes, wie Alladdins Schloß auf Fittichen emporgetragen, so weiten sich die Räume der „Mandara" und des Haremssalons in beschaulicher Behaglichkeit über ihr Maß aus, so verdämmert in täuschender Perspective das Innere der buntflackernden, leuchtenden Moscheenkuppel, so scheinen endlich die beiden Minarete, bei ganz mäßiger Höhe, wie Wolkenzertheiler emporzustreben. Wie endlich Schmoranz diese Räume als Ausstatter zu beleben weiß, dies mag wohl noch in allgemeiner Erinnerung sein.

Wir kommen nun zu jener Gruppe von hervorragenden

Privatbaukünstlern, welche das architektonische Ausstattungsmoment weniger betonen. Ich nenne da die beiden Förster (Vater und Sohn), die beiden Fellner (Vater und Sohn), Korompay, Tietz, Thienemann, die beiden talentvollen Berliner Clauß und Groß, Fröhlich (Palais der Creditanstalt, Palast des Fürsten Rohan in der Jägerzeil, Hôtel de France und Palais Oetzelt mit Makart'schen Bildern), Graf (auch bekannt durch sein großartiges Centralbahnhofproject), Feldscharek, Professor König, Fränkel, Prokop (Hôtel Union), Oetzelt, Gruber, Hefft (neues Palais Albrecht), wobei ich darauf aufmerksam mache, daß unter den Schülern der Monumentalarchitekten bereits viele tüchtige Kräfte vorgeführt worden sind. Von den beiden Förster, von denen der Aeltere viel mit Hansen zusammengearbeitet und überhaupt große Verdienste um die bauliche Neuentwickelung Wiens erworben hat, existirt eine Reihe von schönen Privatbauten; vom Vater: das später von Hansen adaptirte Palais Todesco (verlängerte Kärntnerstraße), Palais Pereira, Hôtel Wandl und insbesondere sein letztes Werk vor seinem Tode, das Majoratshaus des Grafen Hoyos am Kärntnerring mit prachtvollem Stiegenhaus und Steinfaçade; Emil v. Förster, der Erbauer der „Komischen Oper", hat insbesondere im Börsenviertel eine Reihe von zum Theil schöner Palasthäuser in gemischter Renaissance gebaut und zum Theil auch decorativ ausgestattet. Von dem alten Fellner (Handelsakademie und das großartige Bürgerversorgungshaus in der Alserstraße) finden wir am Schottenring einiges Bemerkenswerthe, darunter sein eigenes Haus mit zwei Façaden, schönem Hof und reichen Vestibulen. Das Fischer'sche Haus, welches Hellmer und der junge Fellner, der Architekt des

Stadttheaters, eben am Hof vollendet, zeigt großen Reichthum, aber nur mäßiges Schönheitsgefühl; das Auge hat im ersten und zweiten Stock einen wahren architektonischen Motivensturm zu bestehen, um dann im dritten und vierten Geschoß so ziemlich ernüchtert zu werden.

Einer der fruchtbarsten dieser Gruppe war der voriges Jahr im Irrenhaus zu Döbling verstorbene, unermüdliche Tietz, welcher sich nicht ohne Glück Meister Hansen zum Vorbilde genommen hatte und auch nicht selten mit ihm vereint arbeitete. Bei derber Façadenbildung findet man bei diesem Architekten oft, besonders in den Vestibülen, feines, gediegenes und reichvertheiltes Detail; seine bekanntesten Bauten sind: sein eigenes Haus am Schottenring, das Grand-Hôtel mit seinem Prachthof, das Palais des Bankiers Lieben (mit Hansen'scher Façade) am Franzensring, Palais Klein in der Wollzeile, mehrere Quaihäuser, darunter das Baron Leitenberger'sche, die Eckgruppe dem Schottenring zu, das Palais Goldberger am Rudolphsplatz u. a. m. In demselben Viertel hat auch Stadtbaumeister Fränkel, welcher mit seinem Project zur Erweiterung des Stephansplatzes und Anlage einer von den Tuchlauben auf das große Domportal gerichteten neuen Straße über seine Mitconcurrenten Förster, Wagner und Dörfl den Sieg davongetragen, nebst dem früheren Hôtel Austria (jetzt Polizeipräfectur) reiche Gruppenbauten aufgeführt, welche bei einer gewissen Originalität in der Anlage eine gewandte Beherrschung der allgemeinen Form jedoch in Verbindung mit erheblichen Geschmacksfehlern verrathen. Das Bedenklichste in letzterer Hinsicht bietet die linke Eckgruppe des Börsenplatzes (Schlesinger und Horawetz), die sonst ganz wirksam geplant erscheint. Die rechte Eckgruppe

(Advocat Strauß) zeigt ein prachtvolles Vestibule mit Karstsäulen, deren Kapitäler vergoldet sind.

Der bedeutendste Gruppenbau jedoch in diesem Theil des Schottenrings ist der bereits erwähnte Hansen'sche, der Rudolphscaserne gegenüber, dessen kuppelgekrönte Façade weithin grüßt. Derselbe besteht aus acht Häusern, von denen die vier mittleren einen großen Hof gemeinschaftlich umschließen, indeß die beiden übrigen Höfe auf je zwei flankirende Häuser kommen. Wahrhaft groß gedacht sind hier die Säulenhallen der nebeneinanderliegenden Doppelvestibule mit ganz eigenthümlichem perspectivischen Durchblick.

Clauß und Groß, die Erbauer des römischen Bades (am Praterstern) und der Hôtels „Donau" und „Britannia", haben längere Zeit im Atelier Tietz, der erste als Zeichner, der andere als Bautechniker gearbeitet. Ihre Hôtelbauten besitzen trotz der Banalität in den Profilen einen gewissen imposanten Zug und ihre „Thermen" sind ein glücklicher Versuch, eine Aufgabe zu lösen, die schon einem Palladio und Serlio nicht leicht vorgekommen ist. Die Installation des römischen Bades ist so römisch als nur möglich; wir haben nächst den selbstverständlichen Schwitz- und Kühlsälen die Knetpritschen, die „piscina natalis", welche allerdings durch sechs ausgewachsene Schwimmer vollständig occupirt wird, das sehr kleine Großbassin — „oceanum", die bekannten Porphyrsessel, von denen Olympiodor spricht, die hier jedoch aus weißlackirtem Holz bestehen und endlich die „lex Censoria", welche sorglich über die Trennung der Geschlechter wacht. Die Ausstattung zeigt eine Verschwendung von Rothmarmorsäulen und allerhand mechanisch-automatischer Kurzweil für die Badenden, welche wissen, daß dies bei den

Römern auch so gewesen. Wir finden da Nebelbilder, Tropfsteingrotte mit Statue, Spielwerk mit Eisenbahn und anderen Ueberraschungen und sonstiges an die Nähe des Volksprater's Gemahnendes. Sehr originell und zweckmäßig angebracht ist die Wendeltreppenanlage für die Auskleideräume. Die Vorhalle ist von Glaser im pompejanischen Styl gemalt.

Ich glaube nun so ziemlich das Wesentlichste auf dem privatbaulichen Gebiete von Neu-Wien hervorgehoben zu haben.

In Betreff öffentlicher Nutzbauten wären noch nachzutragen: Oberbaurath Winterhalder, dessen neues Telegraphenpalais mit der prächtigen Aufgabshalle und dem so zweckmäßig angelegten großen Telegraphistensaale seit einem Jahre vollendet ist, sodann als Specialisten den Oberingenieur Haußmann (Centralmarkthalle), sowie Director Röllig für Schulbauten, Baurath Trojan für Strafbauten und der ältere Fellner (Landesirrenanstalt), Horky (Rudolphsspital) und Stiasny (neues israelitisches Krankenhaus) für Sanitätsbauten.

Die großartige Umgestaltung der Metropole schreitet indeß unaufhaltsam einer neuen Zeit entgegen und mit jeder Stunde sinkt ein Stück Alt-Wien in Trümmer. Aber während im Kerne der Stadt allenthalben die wie mit Zaubermacht wieder auszufüllenden Lücken klaffen, wird bereits das gewaltige Donauemporium für 300.000 Menschen jenseits der Brigittenau und auf der Praterinsel geplant, welche die gewaltige Reichsbrücke nunmehr mit den Nordprovinzen verbindet. Noch erscheint Wien, in Wahrheit am Weltstrome gelegen, ein ungeheuerlicher Traum. Ein Traum! Was

ſind Träume in unſerer gedankenmächtigen, maſſenbewältigenden Zeit? Schon halbe Wirklichkeiten! Es wird wohl eine lebensvolle, glänzende Stadt werden, dieſe Stadt am Strome, deren Paläſte und Lagerhäuſer in unſerer Phantaſie bereits ihre Schatten in eine immer hellere Zukunft voranwerfen, aber eben dies mächtige Vorandrängen darf uns unſer altes, theures Wien mit all' ſeinen Nachtheilen und Unbequemlichkeiten nicht vergeſſen laſſen. Deßhalb möge kein verwittert gothiſch Giebelhaus, kein noch ſo verſchnörkelt Stück vom vorjahrhundertigen Wien verſchwinden, ehe wir es in zahlreichen Aufnahmen vor dem ewigen Vergeſſen gerettet für kommende Geſchlechter, damit diejenigen, welche das ſchöne, bequeme, geſunde, monumentale Neu-Wien beſitzen werden, jenes geſchichtegewordene Alt-Wien, das ihren Vätern ſo lieb geweſen, in ehrerbietigem Andenken bewahren mögen.

Atelier-Studien.

Plastik.

Die plastische Kunst in Wien.

Sie konnte lange zu keiner selbstständigen Entwickelung kommen, ein verkümmert Stiefkind der Musen, fristete sie kümmerlich ihr Dasein. Der geniale Rafael Donner hatte leider keine Epigonen, Hofstatuarius Müller wohl gräfliche Nachkommen, aber keine Kunstwerke hinterlassen, und Meister Zauner, der zwar auch Hofstatuarius, aber dennoch ein herrlich Talent gewesen, vermachte uns einige schöne Werke im Josephs-Denkmal, im Grabmonument Leopolds II. in der „Todtencapelle" und insbesondere in den Karyatiden des Palais Pallavicini — aber keine Kunsttraditionen. Denn was darauf Käsmann mit seinen Heiligen, sowie Fischer und Schaller mit ihren weichmetallenen Brunnenfiguren schufen, hat doch gewiß mit der gewaltigen Schlichtheit der Zauner'schen Plastik nicht viel zu schaffen. Die Aufstellung des wunderbar schönen Christinen-Denkmals von Canova fällt in das Jahr 1805; folgte später Mitte der Vierziger Jahre das so schwerfällige, zweifelhaft gelungene Kaiser Franz-Monument von Marchesi und fast zugleich der

Monumentalbrunnen auf der Freiung, der von den Freunden Schwanthalers noch heute bewundert wird.

Die gänzliche Verfallzeit der Wiener Plastik hatte nämlich bis in diese Zeit, also weit über ein Menschenalter, gedauert. Verwunderlich kann dies kaum erscheinen, siechte doch die monumental-bauliche Entwickelung Wiens während jener Zeit an fast gänzlichem Stillstand und damit naturgemäß auch die Bildhauerei. Blutwenig Nennenswerthes fällt in diese öde Zeit. Klieber machte viel, aber wenig künstlerisch Durchgebildetes; seine Brunnenstatue im Palast der Landstände, sowie die ganze figurale Ausschmückung dieses Palastes, sind achtbare decorative Leistungen, sein Peter und Paul am Hauptaltar der Egidi-Kirche, sowie sein Portalrelief der Johanneskirche in der Jägerzeil erheben sich nicht über das Niveau honneter Kirchenplastik.

Einen vielversprechenden Anlauf hatte Rammelmayer mit seiner Brunnen-„Rebecca" im Pereira'schen Hause genommen; es steckte in diesem Künstler viel Talent, aber wenig Kunstberuf. Daß er genrehafte „Meerschaumplastik" trieb, hätte nichts verschlagen, hatte doch auch J. N. Geiger, der Illustrator Stifters, mit diesem Genre den Anfang gemacht, und am Ende war der Bildhauer als „Pfeifenschneider" speciell in Rammelmayer nicht so übel daran, indem er zu Rom ein prächtig Stück Meerschaum im Auftrage der Königin von England sculptirte, welches ihm mit der insbesondere damals stupenden Summe von 1000 Pfund Sterling honorirt ward. Schade, daß dies Talent, welches von einer Autorität wie Schwind hoch angeschlagen worden, sobald für die Kunst verloren ging, denn, irre ich nicht, trat Rammelmayer später in Börsentempeldienste und ward — Sensal.

Es fehlte eben damals die rechte Schule und die Kunst stand schwank und unsicher in der Oeffentlichkeit. Von Staatswegen wurde nur mangelhaft dafür gesorgt, daß der Künstler etwas Tüchtiges lernen konnte; so vermochte die Festbegründung der Kunst und im weiteren Sinne die Pflege des Schönen in unserem Leben nur mühsame Fortschritte zu machen. In Frankreich freilich war's anders, dort benützte und verwerthete man die nationale Kunstanlage in eifrigster, zielbewußtester Weise; auch in Deutschland hatte sich die Plastik erfreulicher entwickelt, der Formensinn war geschult worden und die Meister Schadow, Rauch, Schwanthaler, Rietschel, Hähnel, ja sogar Talente zweiten Ranges, wie Launitz, Halbig, Brugger u. s. w. beherrschten dort die Form als solche in souveräner Weise.

Das gerade hatten unsere Plastiker zu lernen, aber unsere akademischen Lehrer wußten es ihnen nicht zu lehren. Der fleißige, tüchtige, vor wenigen Jahren verstorbene Professor Bauer war wohl eine respectable akademische Lehrkraft, aber doch eigentlich nur für Anfänger, deren Talent er allerdings nie verdarb, die er aber auch über eine gewisse, sehr bestimmt markirte Grenze nicht hinauszubringen vermochte. Für den weiteren Flug fehlte ihm selbst die Kraft und ich weiß nicht, ob so ein flügelmatter Künstler seine Schüler gerade gerne fliegen läßt. Das Beste von Franz Bauer bleibt seine „Pietà" im Belvedere, freilich keine Rietschel'sche „Pietà".

Kam dann das Decennium, welches, der neuen Bau-Aera vorausgehend, Fernkorn, Gasser und Pilz brachte. Zum ersten Male seit langer Zeit gabs monumentalplastische Aufgaben. Ob in der schon Anfangs der Fünfziger Jahre von

dem Ornamentalplastiker Schönthaler gegründeten Modellirschule, wo Fernkorn und Pilz als Eleven gearbeitet, für Figuralbildhauer künstlerisch gerade viel zu lernen gewesen, möchte ich bezweifeln, so viel Tüchtiges auch aus diesem Atelier an ornamentaler Bildhauerei hervorgegangen sein mag. Denn am Ende war Schönthaler's Hauptverdienst, seine in Frankreich gesammelten Erfahrungen auf ornamentalplastischem Gebiete in Wien mit viel Geschick und Glück zur Geltung gebracht zu haben.

Fernkorn, welcher mit einer plastischen Auslagegruppe in einem Goldschmiedladen am Kohlmarkt (Hagen schleudert den Nibelungenhort in den Rhein) begonnen und mit dem pompösen, vielfach angegriffenen Eugen-Monumente geendet, stand eine Zeit lang allein; Anfangs der Fünfziger Jahre fällt seine berühmte Brunnengruppe aus Weichmetall im Palais Montenuovo, der heilige Georg auf gebäumtem Roß zum Todesstreich gegen den Lindwurm ausholend. Der Künstler verrieth damals schon seine Vorliebe zum Kühnen, gewaltsam Lebensvollen, zur draftischen Plastik, die bei uns als ganz neu anfänglich packte und hinriß, bald aber von den zahmgeschulten Akademikern angegriffen wurde. Die Richtung war eben verfrüht, heute ist sie bereits vermittelter als vor zwanzig Jahren. Trotzdem fand insbesondere das kühne Reiterbild des heldenmüthigen Erzherzogs mit Recht Anhang und Popularität. Wenig bekannt, obwohl zu Fernkorn's gelungeneren Arbeiten zählend, sind die fast gleichzeitig entstandenen „Nibelungenritter", welche sich im Besitz des Baurath Schwarz zu Salzburg und im hiesigen Gußhause in trefflichen Abgüssen befinden. Eine reizende Arbeit des Künstlers ist auch das „Donauweibchen" als Brunnenfigur im Nationalbank-

palaste; weniger hat indeß die Reſſel-Statue Anklang gefunden. Fernkorn trat bekanntlich mit zerrüttetem Geiſte vom Schauplatze ab.

Der junge Kärntner Hans Gaſſer war nicht minder fruchtbar, gefällig in der Mache, beſonders in der Porträtſtatuette (Gruppe der drei Töchter Schnorrs), in der großen Compoſition jedoch nicht flugkräftig genug. Zu ſeinen erſten Arbeiten gehören die Koloſſal-Auſtria mit den acht allegoriſchen Statuen, welche am Arſenal die Eckthürme des Frontriſalites ſchmücken und die vier Heiligenſtatuen am Hauptportal der Altlerchenfelder Kirche. Weniger Glück hatte er mit ſeiner Weimarer Wieland-Statue, ſowie den beiden Kaiſerinnen: Maria Thereſia in Wiener-Neuſtadt und Eliſabeth in der Vorhalle des Weſtbahnhofes. Sein Sonnenfels und Herzog Rudolph auf der Eliſabethbrücke, die ſeiner mittleren Zeit angehören, ſind von guter Wirkung. Die Figuren zu den beiden hieſigen Opernfontainen und das „Donauweibchen" im Stadtpark ſind aus Gaſſers Atelier während des Meiſters ſchmerzvoller Krankheit hervorgegangen, ſo daß er an jenen Werken kaum erheblichen Antheil haben mochte. Der Künſtler ſtarb bekanntlich in Folge eines unſeligen Unfalls — er hatte ſich die Hand zwiſchen zwei Steinen gequetſcht und behandelte ſich ſelbſt nach empiriſchen Grundſätzen — in der Vollkraft ſeines Schaffens.

Pilz, eine ganz eigenthümliche, vom Kunſtdämon beſeſſene Künſtlernatur, vielleicht nicht minder begabt, als die beiden Vorgenannten, hatte eine Zeit lang ſozuſagen die Führerſchaft der heimiſchen Plaſtiker gegen das importirte Profeſſorenthum, das übrigens in der That unentbehrlich

geworden war, übernommen und bis heute grollt noch das Echo von jenem Ruf weiter: — hie Pilzianer — hie Hähnelianer! . . . Wir werden übrigens Pilz in seinem Atelier selbst zu charakterisiren haben.

Von der Einweihung des Erzherzog Karl-Denkmales (1859) datirt der Wiederaufschwung der Plastik in Wien, welche nunmehr durch künstlerisch begabte und berufene Lehrer in sichere Bahnen gelenkt, gewiß in der Lage sein wird, großartige, bei der Schöpfung von Neu-Wien ihr zufallende Aufgaben, unabhängig vom Ausland, in würdiger Weise zu lösen. Daß es indeß bis heute noch mit der selbstständigen Entwickelung unserer plastischen Kunst sehr langsam voranschreitet, ist nur zu begreiflich. Kein Kunstzweig hatte unter solchen Kümmernissen gelitten, keiner tiefer geseufzt unter den Consequenzen einer durch den dringenden Broterwerb bedingten kunstschädlichen Halbheit und höheren Handwerkerei. Mit Porträtbüsten und Reliefmedaillons war nicht einmal das Nothdürftigste zu verdienen gewesen, denn hier griff nicht, wie in Frankreich, der Staat dem erprobten Talent mit Bestellungen unter die Arme, die plastische Muse mußte sich an das Baugewerke verdingen, wenn sie sich durchschlagen wollte. So mißliche Verhältnisse hatten den brünstigen Berufsglauben erschüttert, die schöpferische Phantasie gelähmt, die Talente zum Zweifel an sich selbst getrieben; dies mußte lange fortwirken und ist heute noch nicht verwunden. Zweckmäßig installirte Ateliers sodann, wie sie München, Berlin und Paris längst besaßen, gab es in Wien nicht und gibt es auch heute nur sehr wenige. Noch vor zehn Jahren hätte man die ganze Stadt umsonst durchstöbert, um ein Local zu finden, wo ein paar Dutzend faschings-

toller Praticiens ihren „Modellen" einen Ball geben könnten, wie dies so Pariser Atelierbrauch.

Doch heute nach Errichtung der Bildhauerschulen ist der Anstoß zu gründlicher Besserung gegeben. Bewährte ausländische Kunstkräfte sind in den Zauberkreis des concentrirten Schaffens, welches die neue Metropole durchglüht, hereingezogen und mit jener freundlichen Lebenskunst festgehalten worden, welche den Oesterreicher charakterisirt. Ich nenne da besonders die Professoren Caspar Zumbusch (München) und Otto König (Dresden), deren Ateliers der Leser besuchen wird. Zugleich hat Wien monumentale Entwürfe von deutschen Meistern acceptirt, worunter das mit getheiltem Beifall aufgenommene Schwarzenberg-Denkmal und die Figuren der Opernloggia von Hähnel, dem geistvollen Beherrscher der schönen akademischen Form, und das Schiller-Monument von Schilling, dem poesie- und phantasievollen, aber auch etwas in Manier befangenen Schöpfer des Triester Kaiser Max-Denkmales, dessen feierliche Enthüllung bevorsteht.

Die Hähnel'sche Richtung findet in Wien einen begabten Vertreter in einem Schüler des Dresdener Meisters, Professor Kundmann, den wir deßgleichen in seinem Atelier aufsuchen werden. Die etwas nüchterne, mehr formenideale Mache Hähnel's wird bei dem Wiener Kundmann durch jene Wärme ersetzt, welche den einheimischen Künstlern in den meisten Fällen eigen ist. Wir finden denn auch Kundmann, welchem wir die Schubert-Statue im Stadtpark verdanken, als Schöpfer des Tegetthoff-Denkmales für Pola und als einen der Concurrenzberufenen zum Maria Theresia-Monumente. Der Entwurf zum hiesigen Tegetthoff-Denkmal, womit man den Votivkirchenplatz zu schmücken gedenkt, rührt

von einem Baseler Bildhauer her, einem gewissen Ferdinand Schlöth, dessen in der Rotunde ausgestelltes Sanct Jacobs-Monument so geringen Beifall gefunden hat. Wie ich höre, soll der Künstler zu einer Umarbeitung seines von der Kritik nicht mit Unrecht abfällig aufgenommenen Entwurfes aufgefordert worden sein; mag nun auch Schlöth Besseres liefern, immerhin ward in diesem Falle ohne Noth in die Fremde gegriffen.

Halten wir nun Umschau unter unsern Plastikern, so finden wir, insbesondere nach dem großartigen, durch die Weltausstellung gegebenen Impulse, daß wir Talente genug besitzen, um den Anforderungen der Zukunft wohlgerüstet entgegenzuschauen. Gerade bei dem genannten Anlasse haben ja unsere heimischen plastischen Künstler die spontane Biegsamkeit ihrer natürlichen Begabung dargethan, wurde doch da Alles mit der hastenden Signatur des Improvisirten in einem raschen Wurfe concipirt und in erstaunlich kurzer Zeit geschaffen. Es ist selbstverständlich schwer, die Bildhauer als Specialisten in dieser oder der andern Richtung zu classiren, indem bei Vielen von ihnen nicht allein eine wirklich vielseitige Begabung vorhanden ist, sondern auch selbst auf Kosten echt künstlerischer Sonderbestrebungen nothgedrungen ausgebeutet werden mußte. Indeß versuchen kann man's immerhin.

Für die große plastische Composition wären nächst den vorerwähnten zu nennen: Pönninger, Benk, Wagner, Silbernagel und Costenoble, insofern insbesondere diese Künstler sich bis da an den hervorragendsten Concurrenz-Wettstreiten mit mehr oder minder Beifall betheiligt haben. Von Professor

Pönninger, deſſen Atelier im Gußhauſe wir beſuchen werden, beſitzen wir vornehmlich das ſchöne Erzherzog Johann-Denkmal für Graz; wir finden bei ihm ein raſtloſes, vielſeitiges Schaffen, eine willige Phantaſie in der Conception mit vielleicht etwas pedantiſchem Anflug im Ausdruck. Johannes Benk, einer der Concurrenz-Berufenen zum Entwurf des Maria Thereſia-Denkmals, hat deßgleichen ſchon drei andere Concurrenz-Skizzen geliefert, welche bei künſtleriſcher Durchbildung und auch glücklicher Behandlung des Architektoniſchen ein anmuthiges, für den großplaſtiſchen Ausdruck jedoch nicht zureichend wurfkräftiges Compoſitionstalent verrathen. Weiteres über dieſen Künſtler in ſeinem Atelier ſelbſt.

Wagner, Silbernagel und Coſtenoble ſind die verbündeten Schöpfer eines freien Concurrenz-Entwurfes für das Maria Thereſia-Denkmal, welches wir in einer beſonderen Studie zu behandeln haben. Von dem erſteren, einem Deutſchböhmen, welchem wir das reizende „Gänſemädchen" auf der geweſenen „Brandſtatt" verdanken, beſitzt das Künſtlerhaus eine ſchöne Michel Angelo-Statue, welche die Begabung Wagners für die Einzelfigur beſtens illuſtrirt; ſeine Concurrenz-Entwürfe für das hieſige Beethoven-Denkmal, ſowie das Berliner Goethe-Monument, haben unbeſtreitbar hervorragende Einzelzüge, laſſen jedoch im Geſammtausdruck zu wünſchen übrig. Bei dem Tiroler Silbernagel finden wir eine breite, ausgiebige Mache mit freier Auffaſſung des „Zopfigen", die nicht ohne Eigenart iſt; ſeine Arſenal-Pantheonfiguren (Daun und Traun) gehören nicht zu dem Schlimmſten in dieſer von der Kunſtkritik arg mitgenommenen Ruhmeshalle und ſeine Büſten Meyerbeer's und Boieldieu's im Opernfoyer, ſowie

ſeine allegoriſchen Gruppen an der Maſchinenhalle ſind plaſtiſch ganz wirkungsfähig. Der Wiener Coſtenoble, einer der wenigen nicht ausſchließlich auf ſeinen Kunſterwerb angewieſenen hieſigen Bildhauer, ſoll in ſeinem Atelier ſelbſt charakteriſirt werden.

An dieſe Gruppe anſchließend wären noch zu nennen: Schmidtgruber (Albrecht Dürer im Künſtlerhaus und Brunnenfigur im öſterreichiſchen Muſeum), der bei plaſtiſch-klarer Ausdrucksfähigkeit eine derbe Mache ohne gerade viel idealen Sinn beſitzt; der junge Helmer (Giebelgruppe der Komiſchen Oper), der im Gegentheil in ſeinem „Achilles" eine Statue von großer idealer Schönheit geſchaffen hat; der urſprüngliche, kräftig begabte Profeſſor Ceſar (zugleich Graveur), von welchem wir die Fiſcher von Erlach-Statue (Eliſabethbrücke) und den famoſen O'Donnell-Schild beſitzen; deſſen Schüler Rudolf Weyr (Kaiſerjubiläums-Gruppe für den niederöſterr. Gewerbeverein), eine junge Kraft mit viel Phantaſie und erfreulicher Originalität im Wurf; ſodann Ungerer, beſonders für die Kleinplaſtik (Genre) begabt und endlich der Rheinländer Gaſtell, in dem eine bedeutende, bei Concurrenz-Ausſchreibungen für plaſtiſche Aufgaben wohl zu berückſichtigende Kraft ſteckt. Stylvolle Klarheit und Geſchmack charakteriſiren faſt alle ſeine Entwürfe, unter denen ich eine Statue der „Poeſie", einen Adolf von Naſſau, eine heilige Katharina und ein Basrelief: „Letzter Ritt des Kaiſers Rudolph von Habsburg" hervorheben möchte. Ein ebenfalls ſehr begabter, hierher gehöriger Bildhauer war der jüngſtverſtorbene Steger, in deſſen Atelier ich eine Brunnenfigur und eine Amazonengruppe von ſeltener plaſtiſcher Wirkung geſehen habe.

Der Franzose Gustav Delohe, welcher in Wien gewissermaßen die anmuthig zopfige französische Richtung vertritt, leistet Hervorragendes als figuraler Decorateur und in der Porträtbüste. Seine Modelle für die Klinkosch'schen Tafelaufsätze auf der Weltausstellung haben nicht minderen Beifall gefunden als seine zahlreichen Marmorbüsten von Personen der hiesigen Aristokratie, worunter ich besonders die Büste des Ministers Grafen Andrássy nennen will. Gegenwärtig modellirt Delohe prächtige Rococovasen für den Liechtensteinschen Park. Eine halblebensgroße, sitzende Marmorstatue der berüchtigten Cora Pearl von diesem Künstler gehört zu dem Flottgemachtesten, was ich in dieser Art gesehen habe.

Unser hoffnungsvollster Porträt-Plastiker ist Victor Tilgner, welcher aus dem Atelier Schönthaler hervorgegangen ist. Ich habe bei einem Bildhauer selten einen so eminenten Sinn für das Individuelle gefunden, als bei Tilgner, welcher den besten modernen Franzosen in dieser Specialität, einem Carrier-Beleuze, einem Adam Salomon, einem Iguel, in der Schärfe des Aehnlichkeitsblickes, im Geschmack des Arrangements und der flotten Mache sehr nahe kommt. Der junge Künstler hat sich auch sichtlich an französische Muster gehalten und denselben nur Tüchtiges abgelernt. Die bekanntesten Porträtbüsten Tilgners sind: Charlotte Wolter, Friederike Kronau (jetzt Baronin Edelsheim), Baronin Schey-Worms, Laube, Friedländer, Bauernfeld und Rokitansky.

Ein ebenfalls aus dem Schönthaler'schen Atelier hervorgegangener Figuralplastiker ist Melnitzky aus Mähren, gegenwärtig der vielbeschäftigtste Bildhauer Wiens speciell für Bauzwecke. Arbeiten dieses Künstlers selbst oder wenigstens

aus seinem Atelier finden wir bei einer großen Anzahl unserer Monumental- und Privatbauten. Die hervorragendsten sind: die figurale Ausschmückung der gothischen Weißgerberkirche und des Musikvereinsgebäudes, die Giebelgruppe und allegorischen Statuen am Staatsbahnhofe, die Reliefs in den Oberlichtsälen des österreichischen Museums, die anmuthigen Zwickelfiguren im Salon Epstein und die statuarischen Arbeiten zur Ausschmückung des Industriepalastes, worunter insbesondere die mächtigen „Atlasgruppen" des West- und Ostportales (wenn ich nicht irre, nach einer Bleistiftskizze des Professor Laufberger modellirt) nicht unverdienten Beifall fanden. Zugleich mit Melnitzky wären noch zu nennen: Koch (Nischenfiguren: „Friede" und „Wohlstand" am Hauptportal des Industriepalastes), sowie Novak und Düll, welche beide in den letzten Jahren Vieles ausgeführt haben, und endlich Meixner, dessen unglücklichen Albrechtsbrunnen ich beim besten Willen nicht anders als in der architektonischen Figuralplastik, worin Meixner eine große Thätigkeit entwickelt hat, unterzubringen weiß. In neuerer Zeit aus diesem Atelier hervorgegangen sind die Dichterstatuen in der Stadttheater-Loggia, die jedoch kaum von dem damals bereits schwer kranken Meister selbst sein dürften.

Specialisten in der Kirchenplastik sind (siehe Votivkirche) Preleuthner (Altlerchenfelder Kirche) und insbesondere der talentvolle Tiroler Joseph Gasser, von dem übrigens auch die Statuen der sieben freien Künste im großen Treppenhause der Oper herrühren. Joseph Gasser, welcher weit über den gothischen Bildhauern im gewöhnlichen Sinne des Wortes steht, hat bereits in der Bauhütte der Votivkirche verdiente Würdigung gefunden.

Bezüglich des harmoniſchen Zuſammengehens der mehr oder minder künſtleriſch behandelten baulich-decorativen Statuenbildnerei mit der Architektur wäre an dieſer Stelle gar Manches zu ſagen, ohne im Mindeſten in die deſpotiſchen Gepflogenheiten der Gothiker gegenüber der Bildhauerei zu verfallen. Unſere plaſtiſchen Künſtler ſind nicht ſelten geneigt, an eine Vergewaltigung von Seiten der Architekten zu glauben, wenn ihnen eine gewiſſe Unterordnung zugemuthet wird. Es iſt dies eine Empfindlichkeit, deren ſchädliche Folgen ſich ohne Mühe von einem guten Theil unſerer Palaſtfronten abdemonſtriren laſſen. Nur auf der Grundlage der Architektur kann ſich eine wirklich bedeutende Entwickelung der Malerei und Sculptur vollziehen, dies ſollten die bildenden Künſtler nie vergeſſen. Schon die alten Egypter wußten es und zwangen deßhalb die Architekten, Maler und Steinbildner durch hieratiſche Verordnung zur Eintracht.

Was Melnitzky für die figurale, das iſt Schönthaler für die ornamentale Plaſtik. Es wird in Wien wenig Paläſte geben, wo nicht Schönthaler'ſche Arbeiten zu finden wären. Aus ſeinem Atelier ſind (einiges von Schindler ausgenommen) alle ornamentalen Bildhauereien an der Innen- und Außenſeite des Opernpalaſtes hervorgegangen. Beſonders nennenswerth unter ſeinen zahlreichen Arbeiten ſind etwa noch: die ornamentalen Sculpturen im Stadttheater, der prachtvolle Hofſalon des Nordweſtbahnhofes und die ausgezeichneten Stuckarbeiten im Palais Schey. In dieſe Gruppe gehören noch die Bildhauer Pokorny, Schönfeld (Plafonds im großen und kleinen Salon bei Baron Helfert), Dolliſchek, Hampl, Schindler, Detoma, Kiesling u. ſ. w., von denen der erſtere als der Bedeutendſte betrachtet werden kann. Seine Prachtarbeiten im Palais des Erzherzogs Ludwig Victor, ſeine

Ornamentalplaſtik im großen Treppenhauſe der Oper, im chemiſchen Laboratorium, in der Weißgerberkirche, in Schloß Eisgrub u. ſ. w. laſſen an phantaſievoller Anmuth und Beweglichkeit im Vollornamentalen nicht viel zu wünſchen übrig. Wir werden nun in den nächſten Studien einige Bildhauer-Ateliers zu beſuchen haben.

Zumbusch — Kundmann — König.

Im Februar 1874.

Trotz wirthschaftlicher Misère, trotz eines spröde gewordenen Mäcenatenthums, trotz herabgekommener Goldbaronien sind für die Kunst keine schlimmen Zeiten vor der Thüre. Auf ein halbes Menschenalter hinaus wird's für unsere Künstler vollauf zu thun geben, und dies ist lang für unsere so kurzlebige Zeit. Neben den Baumeistern finden besonders die Plastiker dabei ihre Rechnung. Haben sie doch lange genug auf ihre Zeit warten müssen, sie und ihre Modell-Nymphen! Nun, diese Zeit ist endlich da und der Statuenverbrauch für monumentale Zukunftszwecke verspricht ein ausgiebiger zu werden, indem nach aufgestellter Berechnung ein gutes Tausend Statuen für unsere zehn monumentalen Neubauten von Nöthen sein dürften.

„La sculpture ne nourrit pas son homme", sagte mir vor Jahren in Paris ein bekannter Bildhauer und dabei rechnete er mir vor, daß die Atelierkosten, das sündlich theure Material, die noch sündlicher theuren „praticiens" und die am sündlichsten theuren Modelle — bei den

letzteren lächelte er — den Menschenbildner in Thon und Erz ruinirten. Hoffen wir, daß die Bildhauerkunst bei uns ihren Mann ernähren wird.

Wien ist, wie schon bemerkt, arm an geräumigen, gut installirten Bildhauer-Ateliers. König hat sich im Museum am Stubenring niedergelassen, während Zumbusch und Kundmann in der Bildhauerschule, einem einsam gelegenen Neubau nächst der Belvedere-Linie, also gerade auf dem vielumstürmten Südpol der Stadt, hausen. Indeß verlohnt's in der That um eines Besuches in diesem einsamen Hause willen sich in einige Gefahr zu begeben, denn es gibt dort Herrliches zu sehen. Wir treten zuerst bei Professor Zumbusch ein. Eine Bildhauerwerkstätte sieht sich bekanntlich so ziemlich prosaisch an, eine solche wenigstens, wo nur im Großen geschaffen wird und somit jene Vielseitigkeit fehlt, welche in den Pariser Ateliers durch eine mannigfach entwickelte Kunstindustrie und ihr immerfort sich erneuerndes Bedürfniß genährt wird. Nur spärlich vertreten findet man bei uns jene bemoosten „Praticiens" mit der kecken Papiermütze auf dem Ohr, welche, hinter Pyramiden von Thonerde kauernd, Caricaturen kneten und dazu Schabernack treiben, oder jene Flaumbärte der Ateliers, welche allerliebste allegorische Nacktheiten oder grimmbewehrte liliputanische Palikaren auf Bestellung eines Bronze-Industriellen nach der „Maquette" arbeiten, oder Rococo-Ornamente für eine Pendule in Rothwachs modelliren, oder sonst für den Kleinbedarf, um im Atelier-Jargon zu sprechen, ihre tägliche „Rübe schaben". Hier herrscht die Arbeit im großen Styl; ein gewisser Ernst, eine Decenz, welche sozusagen den Gedanken an das Modell in

Fleiſch und Blut ausſchließen, ſind hier zu Hauſe. An den Wänden Basreliefs und Gruppen von anatomiſchen Studienobjecten in Gyps: Rümpfe, Arme, Beine, Köpfe; auf den Poſirtiſchen Büſten, auf den erhöhten Drehſcheiben Koloſſalfiguren, ſorgfältig in naſſe Tücher eingehüllt, als kämen ſie eben aus dem Dampfbade. Rapins mit gypsgepuderten Geſichtern umſchleichen die Figuren, aus kleinen Spritzen die thönernen Gebilde anfeuchtend, daß die Maſſe nicht riſſig werde und abfalle. Ein feuchter Dunſt ſchwängert die Luft, er conſervirt all' die Herrlichkeit aus Thon, die ſonſt oft über Nacht zu Schanden wird. Die Holzſtiege in der Ecke dort, welche mit dem obern Stock in Verbindung ſteht, wäre verdächtig in einem Pariſer Atelier, denn meiſt führt ſie zur Garderobe des „Modells". Doch eben kommt der Meiſter herabgeſtiegen und wir haben ernſtere Dinge zu thun. Profeſſor Zumbuſch iſt ein bleicher, hagerer, durchgeiſtigter Kopf von ſpärlichem Dunkelbarte umrahmt, Blick und Geberde ſind ungemein lebhaft, die Redeweiſe jedoch ruhig und meiſt in der Stimme gedämpft. Der Meiſter hat ſoeben den Entwurf des Wiener Beethoven-Denkmales vollendet, deſſen Modell eine Stunde nach meinem Beſuch im Atelier nach dem Muſeum gebracht wurde, wo es mit den Concurrenzmodellen von Benk und Wagner dem Urtheil der Preisrichter entgegenharrt. Die Entwürfe der Herren Mitbewerber werden trotz unläugbarer Verdienſte im Detail jedenfalls gegenüber der packenden Conception Zumbuſch's einen ſchweren Stand haben. Das ganze Feuer ſelbſtverzehrender Schöpferkraft, welches die Perſönlichkeit des Künſtlers charakteriſirt, ſpricht aus dieſem Entwurf. Selten habe ich ein plaſtiſches Werk von ſo ergreifender Einfachheit, ſo

ſtark in der Stimmung und ſo mächtig wirkend durch die Klarheit des Gedankens geſehen. Unwillkürlich ſagt man ſich: Dies iſt doch einmal mit einem Wurf ganz aus der Empfindung heraus gemacht. Ein ſchlichter viereckiger Sockelaufbau, wobei das Architektoniſche gerade auf die allernothwendigſten Linien reducirt iſt, bringt eben durch ſeine Schmuckloſigkeit die Hauptfigur zur vollſten Geltung, indem er die Aufmerkſamkeit nicht über Gebühr in Anſpruch nimmt. Beethoven ſitzt auf einem mit dem Sockel verwachſenen Felsblock, einſam wie das Genie. Der Mantel, über die Hüften herabgeſunken, breitet ſich in Falten nach unten aus; der Körper iſt leicht nach links geneigt und die Hände ſind in einander gepreßt. Der düſter-ſchmerzliche Zug im Antlitz verräth den Augenblick des Schaffens, des Ringens mit den geheimnißvollen Tongewalten, welche der Genius entfeſſelt. Die Entſtehungsgeſchichte einer ganzen Symphonie lieſt ſich in dieſen tief durchwühlten Zügen; man fühlt, wie die Töne aus dem brauſenden Sturm, gleich Lichtgeſtalten, welche der chaotiſchen Tiefe ſich entringen, in reinen wunderbaren Harmonien ſich verklären und friedensmild, beruhigt, geſänftigt in's ewig Unendliche verklingen. Und wie er ſchaffend litt, dies Geſicht ſagt es uns, dies Geſicht, welchem das Zeichen des genialen Leidensmenſchen unverkennbar auf die Stirne gedrückt iſt.

Der Sockel iſt unten von zwei ſitzenden Figuren flankirt: rechts Meiſter Prometheus, links eine Siegesjungfrau — durch Kampf zum Siege — und als Verbindung ein naiv anmuthiger Reigen von neun Kindergeſtalten, welche die neun Symphonien allegoriſch darſtellen. Die Figur des Prometheus iſt etwas peinlich in der Bewegung. Der Geier

zerhackt eben die Bruſt des Gefeſſelten, der ſich in zähem Schmerze aufkrümmt. Wenn irgendeiner, ſo trug Beethoven den Geier in der Bruſt, weil er den neidiſchen Göttern den Funken geraubt. Wie ſchön iſt der Contraſt der jugendlichen Frauengeſtalt mit dem milden Friedensantlitz! Und dann die Kindergeſtalten! Vorn der Knabe mit der Leier ſymboliſirt die Liebe, der Schwan hinten erſcheint als des Muſikers Sterbevogel. Der Reigen erſcheint in ſeinen einzelnen Figuren trefflich individualiſirt; hier das elegiſche und heroiſche Element mit dem Tragiſchen, dort das Idylliſche und Paſtorale mit dem Scherzhaften. Das Ganze iſt bei einer wirklich idealen Behandlung von einer ſo packenden Realiſtik, daß ich mir ein Beethoven-Denkmal faſt nicht anders denken kann.

Der Unſtern Beethovens hat ihn bekanntlich noch nach dem Tode verfolgt. Hähnel erkannte ſelbſt ſein allerdings jetzt gerade vor 30 Jahren enthülltes Beethoven-Denkmal in Bonn als ſeine ſchwächſte Arbeit, der Rheindampfer, welcher des großen Todten Namen trug, ſtrandete am Tage der Enthüllung und Jahn's Hand, welche eben die Feder ergreifen wollte, um Beethoven's Biographie nach dem zwanzig Jahre lang geſammelten Material zu ſchreiben, erſtarrte auf ewig. Hoffen wir, daß der Entwurf Zumbuſch's dieſen Bann des Unſterns zu löſen im Stande ſein werde, auf daß einer der größten Muſikheroen würdig verherrlicht werde in Wien, dem Weltſitze der ſangreichen Muſe.

Ein Siegesdenkmal für Augsburg mit dem Koloſſalſtandbild eines römiſchen Kriegers, welcher, den Fuß auf Trophäen geſetzt, eben das Schwert in die Scheide ſtößt, verſpricht mit ſeinen anmuthig-kräftigen Verhältniſſen den be-

rühmten Monumentalbrunnen der alten Reichsſtadt als würdige Zierde zur Seite zu ſtehen. Von ſonſtigen Arbeiten Zumbuſch's ſchienen mir die hervorragendſten: das Standbild des Mediciners Herz für Erlangen, eine Kaiſerbüſte, die Koloſſalbüſte des berühmten Berliner Arztes Schönlein, welche für deſſen Vaterſtadt Bamberg beſtimmt iſt, und endlich das Grabmal für des bekannten Herrn v. Schindler einzige Tochter, welches in der Schindler'ſchen Villa zu Aigen bei Salzburg errichtet wird. Profeſſor Herz iſt eine ſchlichte Geſtalt, im ſimplen Ueberrock, jeder Zoll ein Denker und einer jener wohlwollenden Denker, welche darüber meditiren, wie ſie der Menſchheit Qual und Elend mildern ſollen. Dieſer human-philoſophiſche Zug ſpricht ſich ſehr anmuthend in des Doctors gedankenvollen Zügen aus. Ganz prächtig individualiſirt ſind auch die Geſtalten aus den vier Wagner'ſchen nationalen Opern (Tannhäuſer, Lohengrin, Triſtan und Holländer), welche der Meiſter für den König von Baiern modellirt und in Marmor ausgeführt hat. Unſere Bronze-Induſtriellen ſollten ſich die Vervielfältigung dieſer Figuren angelegen ſein laſſen, ſo lange der Wagnercult noch in ſo herrlicher Blüthe ſteht. Zu den begabteſten Schülern des Profeſſors Zumbuſch gehören die Herren Edmund Hoffmann*) für Compoſitions-Plaſtik und Swoboda für Porträtbüſte.

Wenige Schritte nur und wir ſind bei Kundmann. Hier dreht ſich das große Schaffen um das Tegetthoff-Denkmal für Pola. Der Mann aus Bronze, an deſſen Bruſt die Panzerſchiffe des Feindes bei Liſſa zerſchellten, iſt ein wür-

*) Dieſer Künſtler hat jüngſt den zweiten Reichel'ſchen Preis für ſeinen „Oreſt von den Furien verfolgt" erhalten. Anm. d. Verf.

diger Vorwurf für einen plaſtiſchen Künſtler. Welch' gewaltig Stirnmodell voll todesheiterer Ruhe mitten im Kampfgewoge! Ueber dieſen gewölbten Brauen niſten Sturmgedanken, die weitaus flatternd dem Feind Unheil verkünden. Welche Entſchloſſenheit in jedem Muskel dieſes unbeweglichen Kopfes; dieſer Mann weicht nicht, er fliegt eher in die Luft und er iſt auch nicht gewichen, keinen Zoll breit. Solche Männer ſind geboren, von bronzenem Sockel in die Ewigkeit zu ſchauen. Daß Profeſſor Kundmann uns den Tegetthoff zu geben wußte, welcher uns in ſchwerer Zeit ein Bollwerk geweſen, den kühnen, ſtarken Mann, den wir lieben und bewundern, iſt öfters hervorgehoben worden; wir haben da nichts hinzuzufügen. Die Porträtähnlichkeit wird bewundert, nur finden ſolche, die den Admiral genau gekannt haben, das Geſicht etwas zu voll. Der Sockel, ebenfalls aus Bronze und mit ſo reichem Detailſchmuck bedacht, daß hier etwas mehr Schlichtheit nicht vom Uebel geweſen wäre, iſt von vier ſitzenden Koloſſalfiguren flankirt, welche den „Krieg", das „Meer", den „Ruhm" und den „Sieg" allegoriſch darſtellen. Die beiden letzteren ſind bereits aus dem erſten heraus modellirt und entledigen ſich ihrer naſſen Wäſche, jener unliebſamen Bandeletten, womit die Bildhauer die Gliedmaßen ihrer Thongebilde im Stadium der erſten Modellirung zu umwickeln pflegen. Lorbeer in der Hand und um die Stirn vermittelt leicht das Verſtändniß, welchem beim „Sieg" noch mit der Poſaune des Erfolges nachgeholfen wird. Die Behandlung dieſer Figuren iſt frei, breit im Styl und von kräftiger Ruhe. Ihre Höhe wird 7 Wiener Fuß 4 Zoll betragen, indeß die Hauptfigur 11 Schuh hoch emporragt. Letztere iſt dem gewandten Meißel des Bild-

hauers Weißmann anvertraut, welcher bereits aus dem Fernkorn'schen Atelier bekannt ist.

Durch die verschiedenen Pièces des geräumigen Ateliers schlendernd, bemerke ich in einer Ecke abseits eine wundervolle Samaritanergruppe, für die ich einen Mäcen, dem es auf 10.000 Gulden nicht so sonderlich ankäme, finden möchte. Und warum auch nicht? Hat doch Barbedienne auf der Ausstellung drei Marmorkamine, mit Bronze montirt, je um diesen Preis verkauft, darunter freilich einen an einen Berliner Financier und die beiden andern an Rubelköniginnen aus Newa-Babylon. Besagte Gruppe ist von einer Wahrheit im Ausdruck und einem Geschmack in der Behandlung, welche man nicht oft antrifft. Professor Kundmann hat sie noch in Dresden geschaffen und seitdem harrt sie in bescheidenem Winkel eines steinreichen Mannes, der den Marmor bezahlen will. Indeß trotz der schlimmen Zeit sind bei uns die Mäcene selbst aus der Finanzwelt noch nicht ausgestorben. Ich könnte beispielsweise Einen nennen, welcher als schneidiger Speculant viel Geld verdient hat, aber dies Geld auch — selten genug — recht ritterlich wieder auszugeben weiß. So bemerke ich bei Kundmann neben der ernsten Kolossalbüste des Professors Redtenbacher für das chemische Laboratorium einen allerliebsten Schelmen von Pagen, der einen Brief „gähnen" läßt, wie man im Französischen sagt, um sein neugieriges Stumpfnäschen hineinzustecken, und der für den genannten kunstliebenden Börsenbaron bestimmt ist.

Wir besuchen jetzt noch im österreichischen Museum das Atelier von Otto König. Der Leiter der dortigen Bildhauerschule ist Meister in der Kleingruppe, in der ideal durchgeistigten sowohl als der gesund realen. Wir werden auf die Bedeutung

dieſes Künſtlers für unſer Kunſtgewerbe noch ganz beſonders zurückkommen, begnügen uns deßhalb an dieſer Stelle mit der Würdigung ſeines Schaffens im eigenen Atelier. Dieſe Thätigkeit, eine raſtloſe, fieberhafte, holt in dieſem Augenblick ihre Motive zum größten Theil aus dem Familienleben heraus, in deſſen ſympathievolle Wiedergabe der Künſtler ſeine ganze Kraft gelegt zu haben ſcheint. Forſcht man nach dem Grunde dieſer excluſiven Richtung, ſo findet man ein ſo erſchütterndes Lebensdrama, daß man ſich der Rührung nicht erwehren kann. Es iſt nämlich beiläufig ein Jahr, daß Profeſſor König Kunſtſtudien im gelobten Lande jenſeits der Alpen oblag. Da trifft in jäh — ein Blitz aus Himmelsbläue — eine Schreckensnachricht .... Er eilt herbei und findet ſein Haus leer und todesöde .... Seine ganze blühende Familie, das geliebte Weib mit drei Kindern hinweggerafft! Und ſeit dieſer Stunde arbeitet er ohne Aufhören. In jedem Block Thon, den ſeine Hand berührt, wird ein Stück aus jenem verlornen Familien-Paradieſe zu lebendigem Leben gerufen. Zahlreiche Familiengruppen von der anmuthigſten Verve illuſtriren dieſen Erinnerungscult, der jedoch am rührendſten in einem Grabdenkmal ſeiner Lieben zu Tage tritt, welches er vor Kurzem vollendet hat. Das Monument enthält in einer Mittelniſche die ſchmerzliche Gruppe der ſitzenden Mutter mit den drei Kleinen; den ſüßen Mutterblick zu ihnen herabgeſenkt, umfaßt ſie die beiden jüngeren in den Falten eines von ihrem Haupte herabwallenden Schleiers, indeß der älteſte Knabe an ihren Knieen aufrecht lehnt. Es iſt unmöglich, dies rührende Bildwerk ohne tiefes Mitgefühl zu betrachten, ſcheint es doch nur des erweckenden Hauches aus verzaubertem Banne gewärtig zu

sein. Die ganze Seele des Weibes strömt in diesem Mutterblick auf die Kleinen aus, welche sie selbst im Tode nicht lassen will.

Nach diesem Werke nenne ich noch die trauernde Victoria, welche für das von den Officieren unserer Marine in Pola zu errichtende Denkmal des Kaisers Maximilian von Mexico bestimmt ist, und vier Gypsreliefs, die vier Theile der Symphonie darstellend. Unter den zahlreichen kunstindustriellen Entwürfen fallen besonders auf die beiden Endgruppen eines großartigen Tafelaufsatzes für den Kaiser, welche „Wasser" und „Wein" in reizenden Compositionen allegorisiren.

Pilz — Benk — Costenoble.

Im Juni 1874.

Der Bildhauer Pilz ſteht heute im 58. Jahre, was aber Schaffensfreudigkeit und Unermüdlichkeit anbelangt, iſt er noch volljugendlich. Wir haben ihn bereits genannt als einen von jenen Unerſchrockenen, welche mit einem Fuß in einer Zeit geſtanden, wo die bürgerliche Ehrenhaftigkeit der Kunſt, insbeſondere in den Augen des ſouverän herrſchenden Tagesgewerbes, noch auf unverholene Zweifel ſtieß. Die Plaſtiker hatten dieſe Geringſchätzung am meiſten zu fühlen und lieferten denn auch die meiſten hartgeprüften, berufsſtarken Künſtler-Exiſtenzen. Unſer Künſtler, bei dem wir zunächſt einkehren, iſt die Verkörperung einer ſolchen Exiſtenz. Keiner wäre lernbegieriger geweſen als Pilz, wenn eben in ſeiner Lernzeit ſo frei von doctrinärer Verballhornung gelehrt worden wäre wie heute bei Zumbuſch, Kundmann und König. Wie tüchtige Anatomen wird beiſpielsweiſe unſer Bildhauer-Nachwuchs, welcher von Profeſſor Perger in dieſem Fach einer ſtrengen Schulung unterworfen worden, aufzuweiſen haben, und wie trieb man die Anatomie in den Ateliers noch vor zwanzig Jahren! Man hatte ſo ganz vergeſſen, daß Michel Angelo dieſe Wiſſenſchaft zehn Jahre lang ſtudirt und kein

geringerer Anatom geweſen, als der große Veſalius, ſein Zeitgenoſſe. Und ſo groß war ſein anatomiſches Wiſſen und ſeine Sicherheit, daß er das lebendige Modell gänzlich zu entbehren und alle Stellungen des Körpers, deſſen harmoniſche Verhältniſſe, Muskellagen und Spannungen aus dem Gedächtniß auf den erſten Strich wiederzugeben im Stande war. Wie weit hatten ſich unſere Plaſtiker als Anatomen von dieſem Ideal entfernt! Solcher Reflexionen kann man ſich kaum enthalten, tritt man heute in die Werkſtätte eines bejahrteren Bildhauers, und ſo kamen ſie mir auch bei Pilz, wenn gleich dieſer Meiſter ſichtlich immer noch im Weiterſtreben begriffen iſt.

Ich erinnere mich, unter den plaſtiſchen Entwürfen auf der Weltausſtellung den Entwurf zu einem Goethe-Denkmal von Pilz geſehen zu haben. Ein gigantiſcher Phidias und ein ſtarkentwickelter Plato, auf den Sockelſtufen ſitzend, forderten den Beſchauer zur Löſung eines froſtigen Räthſelſpieles auf, deſſen ſymboliſchen Sinn er nur ſchwer zu erfaſſen vermochte. Der ganze Pilz lag in dieſem Entwurf; eine phantaſievolle, energiſche, aber etwas unklare Conception, ein ſtarker Anlauf zum Großartigen im Wollen, im Schaffen jedoch eine ſehr beſtimmt vorgezeichnete Grenze. Damit vermiſcht ſich mitunter noch ein gewiſſer bizarrer, excentriſcher Zug, der mich unwillkürlich an Carpeaux — in den letzten Jahren natürlich — erinnert, bei unſern Bildhauern jedoch glücklicherweiſe ſelten iſt, denn er kann auf arge Abwege führen, wie die neuere franzöſiſche Schule der Captier, Doriot, Deſprez, Noël und anderer „melodramatiſcher" Plaſtiker zur Genüge dargethan. Doch wir ſind bei Pilz in der Rainergaſſe angelangt.

Es ist neben dem imposanten Rainer-Palais, ein langgestrecktes, verwahrlostes Erdgeschoßhaus, mit dumpfen, dunklen Gängen und einer entsprechend ärmlichen Staffage von Inwohnern. Hinten ragt ein Barock-Pavillon auf, dessen schindelschuppiger Giebel mit geknickter Wetterfahne und delphinenmäuligen Dachluken sich als Ueberbleibsel irgendeines vielleicht galanten pied-à-terre aus der großen Kaiserin Zeiten verräth. Hat man sich durch die Schlupfgänge durchgearbeitet, so findet man gartenzu die Wohnung des Künstlers, düster, niedrig, engangeräumt und von seltsamer Unbehaglichkeit. Der Gartengrund ist wüst, verwildert; ellenhohes Gras schießt um einen vermorschten Kiosk empor, wo staubige Gypsmodelle aufgehäuft sind; hie und da grüßt ein Rosenstrauch, ein Lächeln in dieser scheuen Abgeschlossenheit. Dieser Rahmen paßt ganz für des Künstlers etwas verbitterte Persönlichkeit. In einem wahren Wust von Bildern, Cartons, Entwürfen, Kleinmodellen, Photographien und allerhand Geräth begraben, liegt er hier den Skizzenarbeiten zu seinen ziemlich zahlreichen Bestellungen ob, während im eigentlichen Atelier in der Heugasse die Entwürfe ausgeführt werden. Unter den früheren Skizzen findet man die schöne Brunnenfigur vom Palais Epstein, eine Gruppe des heiligen Georg mit dem Lindwurm, die zweifelhaften Heldenstatuen vom Arsenalpantheon und auch die beiden Pegasusse, unglückseligen Angedenkens, welche auf der Loggien-Terrasse des Opernhauses so viel Anstoß erregt haben. Heute befinden sie sich in Philadelphia, wo sie — wenn ich nicht irre — einen Monumentalbrunnen schmücken. Pilz kann die beiden „Flügelrosse" nicht vergessen, möchte sich jedoch damit trösten, daß die Hähnel'schen Nachfolger, deren Gypsmodelle eben im

Gußhaus auf ihren Eisenfüßen montirt werden, ihren dem muthwilligen Volkswitz so sehr ausgesetzten Standort auch nur schwer werden behaupten können.

Von Neuem finden wir bei Pilz meist nur Entwürfe. Ich nenne eine Kaiserstatue in Marmor und eine „Austria" als Beschützerin der Wissenschaften, beide Werke für große Militär-Institute bestimmt. Von den Skizzen zur figuralischen Ausschmückung der neuen Börse, womit Hr. v. Hansen unseren Künstler betraut hat, sind fertig und acceptirt: eine Neptun-Quadriga, Ebbe und Fluth symbolisirend, für die Façaden-Attika; sodann die allegorischen Figuren: „Handel zu Wasser und zu Land", „Berg- und Ackerbau", „Glück und Unglück", über welch' letztere viel gewitzelt werden dürfte. Eine Büste Hyrtls ist für die neue Universität bestimmt. Eine andere Büste, die der Primadonna Wilt, die stark in den Marmor gehen wird, wandert wohl in das Arbeitscabinet eines Verehrers dieser Dame. Zum Schluß darf ich nicht zu erwähnen vergessen, daß Pilz sich nebenbei mit Porträtmalerei beschäftigt.

Johannes Benk ist ein noch junger Künstler (30 Jahre alt), dessen unbestreitbare Begabung bereits zur Theilnahme an mehreren Concurrenz-Wettstreiten in der Monumentalplastik berufen worden ist. Sein Entwurf zum Tegetthoff-Denkmal erhielt die Medaille, obwohl derselbe, abgesehen von dem architektonischen Verdienst, keine besondere Bedeutung in Anspruch nehmen kann. Mit Zumbusch und Wagner concurrirte er sodann nicht ohne Anerkennung beim Monument des großen Tondichters und im verflossenen Jahre erhielt er mit den Professoren Zumbusch und Kundmann den ehrenvollen Auftrag, einen Entwurf zum Maria

Thereſia-Denkmal auszuarbeiten. Sohn eines im ornamentalen Fach verdienſtlichen Bildhauers, welcher eine ſorgenfreie Exiſtenz genießt, iſt der junge Benk von unſeren Plaſtikern einer der wenigen, welche im Stande waren, ſich ein bequemes Atelier zu bauen. Dasſelbe liegt im väterlichen Haus in der Kaiſerſtraße nächſt der Mariahilfer Linie und bietet drei Pièçen, worunter einen lichten, hohen Mittelraum und ein trauliches Studircabinet. Hier lernen wir den Künſtler von drei Seiten kennen: als Großplaſtiker, als decorativen Statuenbildner und als Schöpfer von anmuthigen, aus der Antike inſpirirten Kleingruppen. Wenn er in erſterer Aufgabe in ſeinen Concurrenz-Modellen, welche wir im Studirzimmer finden, Sinn für maleriſche Wirkung und architektoniſche Verhältniſſe verräth, und im zweiten Genre durch ſtylvolles Maß und plaſtiſche Ruhe ſich ſpeciell den Anforderungen der Gothik im künſtleriſch-äſthetiſchen Sinn anzupaſſen weiß, ſo zeigt er in der dritten Richtung eine liebenswürdige, etwas weichliche Grazie, welche mich einigermaßen an Prouha und Chapu, zwei ſo hoffnungsvolle Künſtler der modernen franzöſiſchen Schule, erinnert. Feines Verſtändniß der Antike bei lebensvoller Conception wohnt den beiden Gruppen: „Flucht aus Aegypten“ und „Amor und Pſyche“ inne. Erſtere iſt von wohlthuender harmoniſcher Ruhe, letztere von einem naiven anmuthenden Reiz, der, ohne den manierirt-gefälligen Beigeſchmack der ihrerzeit von den Damen insbeſondere vielbewunderten Marmorgruppen Italiens im Ausſtellungspalaſt, dennoch unmittelbar feſſelt. Amor mit der Leier in der Hand ſchläfert ſeine Gefährtin ein, deren Kopf ſanft auf den Schultern des ſchönen Jünglings entſchlummert. Die Gruppe iſt einfach und wahr, ohne jede modiſche Niedlichkeit und Geziertheit.

Decorative Statuen gehen gegenwärtig wieder zwei, für die Votivkirche bestimmt, der Vollendung entgegen: „Simson", der seine Ketten sprengt, und „Isaak", welcher den Reisigbüschel zu seinem Opfer herbeiträgt. Auf ihre Wirkung unter Baldachin im architektonischen Ganzen eingefügt berechnet, haben diese Figuren durchaus nicht nothwendig der kritischen Atelierschau Rede zu stehen, obwohl sie dieselbe nicht zu scheuen brauchten: denn sie sind frei im Wurf, kräftig und ausdrucksvoll, ohne jede „gothische" Schwächlichkeit. Soviel ich weiß, sind bis jetzt aus dem Benk'schen Atelier außer den beiden genannten noch für die Votivkirche hervorgegangen: Moses, Aaron, Melchisedech, Noah, Abel und Johannes. Ein bedeutendes Werk, welches Benk gegenwärtig unter dem Meißel hat, ist eine kolossale Austria in Wehr und Waffen, die mit gesenktem Schwerte die vor ihr knieenden Friedenskünste beschirmt. Die gewaltige, für das Arsenal bestimmte Schöne wird aus einem riesigen Carrara-Monolith gehauen, welcher nicht weniger als 4000 fl. kostet. Die Punktirarbeit der Hauptfigur ist bereits vollendet und die Nebenfiguren sind aus dem Block herausgearbeitet. Benk betheiligt sich an der Berliner Kunstausstellung und sendet dahin: seine aus der Kunsthalle her wohlbekannte, überlebensgroße „Kassandra", die Kleingruppe „Madonna mit Jesus und Johannes" und endlich die Zeichnung des famosen Bacchuszuges, wofür der Künstler mit dem hiesigen Kaiserpreis und der goldenen Dresdener Medaille ausgezeichnet worden ist.

Das Atelier Costenoble's befindet sich in der Heugasse leidlich installirt. Auch hier begegnen wir einigen monumentalen Concurrenz-Modellen, die zwar nicht ohne Phantasie

ſind, doch gewiſſe Geſchmacksfehler aufzuweiſen haben. Was aus einer lebensgroßen Gruppe, „Amor und Pſyche", welche der Künſtler eben in Gyps modellirt, werden mag, weiß ich nicht, indem die Gruppe ihre naſſe Wäſche noch nicht abgelegt hat; aber wenn ich bei Coſtenoble eine Beſtellung zu machen hätte, wäre es weder dieſe Pſyche, die den fliehenden Amor zurückhält, noch ſelbſt der hübſch modellirte, obwohl etwas manierirte Studienkopf des bärtigen Alten links an der Wand: es wäre eine Genregruppe. Es liegt da vor unſerem Künſtler ein Feld offen, welches mehr Freunde hat als man glaubt, wenn's auch die Eitelkeit der Kunſtmonomanen nicht gern zugibt, daß ſie ſolchem „Kleinzeug" ihre gewiegte kritiſche Aufmerkſamkeit ſchenken mögen. Der für die kleinplaſtiſche Genregruppe ſo begabte Rohrdorf, von welchem auch das reizende „Dornröschen" (Silberplaſtik) auf der Weltausſtellung herrührte, hat ja vor einiger Zeit mit ſeinen „Wiener Volks-Typen" in Terracotta viel Beifall gefunden. Der anmuthig heitere Pfad, welcher zum ſinnlich Reizenden und anſpruchslos Liebenswürdigen der Spätrenaiſſance führt, wie es von den tüchtigſten franzöſiſchen Plaſtikern des vorigen Jahrhunderts nicht verſchmäht wurde, braucht Niemanden auf Irrwege zu leiten; es muß eben dem Strebenden nur ein Ziel vorſchweben: das der Wahrheit und künſtleriſchen Schönheit in derſelben. Damit will ich jedoch nicht geſagt haben, daß Coſtenoble unfähig wäre, einen großplaſtiſchen Entwurf zu concipiren, um ſo weniger, als er ſich bezüglich des Maria Thereſia-Denkmales mit freien Concurrenz-Gedanken trägt.

Im Gusshause.

(Atelier Pönninger.)

Im Juni 1874.

Ein wunderlicher Complex von heterogenen Gebäulichkeiten mit tiefabfallenden Dächern und verrauchten Mauern — das ist das Gußhaus, welches von Professor Pönninger und Röhlig geleitet wird. Haben wir das hölzerne Galgenthor passirt, dann liegt links ein mit Gypsmodellen und anderem monumentalen Gerümpel angefüllter Schuppen. Aus dieser staubrissigen Herrlichkeit ragen hervor: die schwerfällige Maria Theresia von Gasser, der Kaiser Max und der Schiller von Schilling, die sich eben in den Händen der Ciseleure befinden. Mit Bedauern stößt der Fuß an die reizenden Bleifiguren des Donner'schen Mehlmarkt-Brunnens, die hier wie werthlos Metall im Staube lagern. Sie sind arg zugerichtet, verstümmelt, theilweise in geradezu amputirtem Zustande und bekanntlich eben dieser Schadhaftigkeit wegen durch neue aus Bronzeguß ersetzt worden, die übrigens in meinen Augen kaum die gut restaurirten alten zu ersetzen vermögen. Es liegt in diesem Weichmetall, trotz der frostig angelaufenen

Farbe eine ungemeine Schmeidigkeit und Anmuth der Form, eine gewiſſe Ausdrucksfähigkeit, von der man ſich gern verführen läßt zu Gunſten einer Metallcompoſition, die denn doch im Monumentalen ein überwundener Standpunkt bleibt.

Im Gußhauſe im engeren Sinn haben wir folgende Localitäten zu beſuchen: Formerei, Gießhalle, Ciſeleurſaal, Ausſtellungsſaal, kleiner und großer Modellirſaal und endlich Atelier Pönninger. In allen dieſen Räumen herrſcht gegenwärtig die regſte Thätigkeit, denn alle Arbeitskräfte ſind auf Jahre lang mit ausgiebiger Beſchäftigung verſehen, indem nicht weniger als 10 größere Gußwerke im Gange ſind. Die Formenſchneider bilden ein zahlreiches Contingent und haben die undankbare und mühſelige Arbeit, die Formenſtücke für den Gypsguß aus dem Sandkern herauszuheben; im Hinblick auf die minutiöſe Sorgfalt und Geduld, welche dieſe Operation erfordert, würde ich — was freilich unausführbar — Japaneſen miethen, ſo bekannt durch ihr ſcrupulöſes Detailgefühl und ihren mathematiſchen Blick. In der Gießhalle ſieht's wüſt und rauchſchwarz aus, wie in einer Cyklopenwerkſtätte. Hinten bräut die wuchtig aufgemauerte Maſſe des Gußofens neben der tiefen Gießgrube, wo gypſenes Rumpfwerk, Reſte von Gießmänteln, zum ſchwarzen Dachgebälk emporſtarren, von wo aus umdämmerter Höhe ein gewaltiger Hebekrahn ſeine armdicken Fangtaue herabhängen läßt.

Betäubend wird im großen Saale der Ciſeleure gearbeitet; da iſt ein ohrenzerreißendes Feilen, Knirſchen, Raſpeln, Schaben, Hämmerklingen; von den blanken Erzſtücken in den Händen der Arbeiter leuchtet's fahl auf, wenn ein Sonnenſtrahl hereinfällt, ein Bronzethau liegt überall, durch die

Luft wirbeln Myriaden von Metallfünkchen, wie Goldſamen im Lichte funkelnd; man athmet dumpfe, metalliſch geſchwängerte Luft und der Fuß knirſcht auf Metallſtaub. Eine Heilanſtalt für Lungenkranke iſt's hier wohl nicht, aber das verdrießt die Leute nicht: ſie arbeiten wacker fort; iſt's doch hier die letzte und dankbarſte Arbeit, welche dem Kunſtwerk die letzten Härten benimmt und das todte Metall für das Auge erſt recht belebt. Hier zieht ein Arbeiter auf langgeſträhltem Erzhaar ſeine Punzirſtriche, während ein anderer ſein Mattrad über ein ehern Schenkelſtück hinknirſchen läßt, um das Fleiſch zu ſchraffiren; dort ahmt die Rippelfeile das Stoffgewebe der Gewänder nach und daneben hält der Ciſeleur ein göttlich Frauenantlitz zwiſchen den Händen, welchem er mit ſeinem feinſten Stichel ewige Züge eingräbt. Indeß muß man ſich all' dieſe monumentale Herrlichkeit in vielen kleinen Stücken zuſammentragen; das hier eingehaltene Gußſyſtem zerſtückt die Modelle in allzu kleine Parcellen, in kleinere wenigſtens, als ich je in den Ateliers einer großen Pariſer Erzgußfirma geſehen. Eck und Durand beiſpielsweiſe arbeiten mit weit weniger Souturen als hier gearbeitet wird, ſie gießen aus dem Großen und ſchweißen nicht ſo viel zuſammen; es mag dies Verfahren größere techniſche Schwierigkeiten haben, künſtleriſcher iſt es jedenfalls. Bis man ſich hier die Hauptfigur des Schilling'ſchen Max-Denkmals aus den Händen der Ciſeleure Stück für Stück zuſammenſucht, braucht's eine Weile; die geflügelten Sockelfiguren ſind glücklicherweiſe bis auf die Fittige ſchon beiſammen, ſowie der „Schiller", deſſen eine Hälfte hier, die andere im Expoſitionsſaale ſich im Geiſte leicht zu einem Ganzen fügen laſſen.

Schilling beschäftigt, wie man sieht, für den Augenblick das ganze Gußhaus, denn beide genannte Monumente, das eine für Triest, das andere für unseren neuen Akademieplatz bestimmt, sind nach des Dresdener Meisters Entwürfen gefertigt. Reizvoll sind die vier allegorischen Sockelfiguren zum Denkmale des Kaisers Max. Der rauhe sturmgewohnte „Norden" wird durch einen bärtigen wetterharten Männerkopf dargestellt, auf dessen windgepeitschtem Haar ein struppig Thierfell flattert; weniger originell ist der entgegenstehende „Süden", die mittägliche Himmelsgegend, welche die geographische Sphinx des unenträthselten Africa darstellen soll und sich ziemlich banal in einem Aegypter mit Bandeletten-Coiffure verkörpert. Hingegen zeugen wieder die beiden Frauengestalten, „Auf- und Niedergang", von der poetischen Conceptionskraft des Künstlers. Die erstere erscheint als wundervolles Frauenbild, über dessen reiner, turbanumflochtener Stirne der symbolische Halbmond mit dem Stern schwebt; wie von staunender Verklärung schauernd hat sie die Lippen halbgeöffnet und ihre verklärten Züge strahlen — eine glückliche plastische Wiedergabe der Vorstellung von der emportauchenden Sonne im Glorienschein ihrer ewigen Herrlichkeit. Nicht minder sinnig stellt sich die untergehende Sonne in einem melancholisch geneigten Frauenkopfe dar, über dessen tagesmüder Stirne der Abendstern erglänzt.

Wir treten nun in den Ausstellungssaal, wo sich Erzabgüsse von dem bedeutendsten befinden, was seit Jahren im Gußhause gegossen worden ist. Die obere Hälfte unseres Schiller zieht vor Allem den Blick auf sich. Auch hier ist der poetische Zug, das Walten einer schönen Phantasie, zu

edlem Ausdruck gelangt, doch liegt in der Haltung etwas ſüßliches, beinahe manierirtes, wenn auch gerade nicht in ſtörendem Maße. Der Kopf iſt fein modellirt und zeigt große Porträtähnlichkeit, mit einem idealen Zuge glücklich verſchmolzen. Schaut man ſich ſonſt um, ſo begegnet man auf Schritt und Tritt dem vielbetrauerten Fernkorn, dem früheren Leiter der Anſtalt. Faſt alle ſeine Werke, vom „Nibelungenhort“ bis zu den bereits genannten „Nibelungenrittern“, vom Montenuovo-Brunnen bis zu den Heldendenkmälern am Burgplatze, ſind in reducirten Abgüſſen vertreten. Selbſtverſtändlich hat ſich die Kunſtinduſtrie mehrerer dieſer Gruppen bemächtigt, was mich zu der Frage veranlaßt, warum denn unſere Bronze-Induſtriellen die Donner'ſche Brunnengruppe im Rathhaushofe: „Perſeus und Andromeda“ keiner Vervielfältigung für würdig erachten? Nächſt Fernkorn und Gaſſer findet man noch Hähnel und Pönninger vertreten. Von erſterem hat mir ein für Rom beſtimmter „Raphael“ (bekanntlich beſitzt das Dresdener Muſeum auch einen Hähnel'ſchen Raphael) einen ſehr günſtigen Eindruck gemacht. Pönninger, der hier zu Hauſe iſt, gibt uns verſchiedene vielverſprechende Entwürfe, wie: für das Kaiſer Joſeph-Denkmal in Brünn, die Lana-Statue in Budweis, welche wir im Atelier drüben im Modell finden werden, und eine reizende ruhende Brunnen-Nymphe. In den Modellirſälen haben wir wenig zu ſuchen; indeß mögen die Modelle der Klagenfurter Maria Thereſia-Statue und des Standbildes des Herzogs Karl von Braunſchweig, beide von Pönninger, billig erwähnt werden. Im großen Raum iſt man daran, die „Rieſen-Pegaſuſſe“ Hähnel's, welche die Pilz'ſchen erſetzen ſollen, auf ihren eiſernen Modellbeinen zu montiren.

Dankbar ist ein Besuch des Ateliers Pönninger. Nebst der Lana-Statue, deren reich ornamentirter Sockel mit Basreliefs vom Wirken dieses um die heimische Industrie so hochverdienten Mannes geschmückt wird, und dem Entwurf eines Zelinka-Monuments, welches architektonisch den Abschluß der großen Stadtparkterrasse zum Vorwurf hat, finden wir hier das große Denkmal des Erzherzogs Johann, welches für den Grazer Hauptplatz bestimmt ist. Die Hauptstadt der von dem Verherrlichten so sehr geliebten Steiermark wird da ein schönes Werk der Monumentalplastik erhalten. Bis da ist die rasch emporgeblühte, in Folge eines gewissen „metropolitanen", doch trotzdem segensreichen Größenwahns der dortigen Aedilität hastig aufstrebende Stadt nicht reich an monumentalem Schmuck, denn weder die Kaiser Franz-Statue noch das Standbild des Verschönerers des Schloßbergs, Generals v. Welden, können auf sonderlich künstlerische Bedeutung Anspruch erheben. Wir wünschen daher der anmuthigen Murstadt Glück zu dem Pönninger'schen Werke, welches, ganz in Erz ausgeführt, Figur wie Sockel, in einer Höhe von 24 Fuß eine edle Augenweide bieten dürfte. Der Eindruck könnte noch erhöht werden, wenn die Grazer Commune ihr Project, mit dem Denkmal eine großartige würdig ausgeschmückte Brunnenanlage in Verbindung zu bringen, ausführen sollte. Indessen erscheint das Monument an sich schon imponirend genug. Das 10 Fuß hohe Standbild des Erzherzogs erhebt sich auf einem über 14 Fuß hohen, mit vier Eckfiguren (Landwirthschaft, Wissenschaft, Berg- und Eisenbahnwesen) geschmückten, in den architektonischen Verhältnissen auf das reichste betonten, fein profilirten Sockel. Die Hauptfigur in Civilrock und Mantel ist schlicht, wahr,

edel in der Haltung und sehr individuell gehalten — ein Vorzug, welcher bei der immer noch lange nicht überwundenen akademischen Schablone nicht genug hervorgehoben werden kann. Man rühmt die sprechende Aehnlichkeit des Kopfes, dessen ernst-gewinnende wohlwollende Züge weit über die heimischen Grenzen hinaus beim deutschen Volke so populär geworden sind. In der Hand hält der Erzherzog die Stiftungsurkunde des „Johanneums", der Grazer polytechnischen Hochschule, welche, bekanntlich von ihm in's Leben gerufen und fürstlich dotirt, sich heute zu einer der blühendsten Bildungsanstalten des Reiches entwickelt hat.

* * *

Ende Januar 1875.

Nach 18monatlicher Arbeit steht nunmehr das Kaiser Max-Denkmal fertig da und wird nächste Woche nach Triest abgehen. Der Totaleindruck ist ein sehr günstiger; Schilling hat da ein herrlich Stück Poesie, der meerbeherrschenden Stadt gewissermaßen aus dem Herzen heraus, in Erz geschrieben. Das Denkmal erhebt sich ganz aus Bronzeguß in einer Höhe von 35 Fuß, wovon etwa 10 Fuß auf die Hauptfigur kommen. Die Sockelanlage, welche in Triest vorbereitet ist, besteht aus graurothem, nicht wie gewöhnlich polirtem, sondern mit dem Stockhammer gekörntem Granit vom Lago Maggiore.

Der architektonische Aufbau in Bronze zeigt drei Theile, einen quadratischen, einen octogonen und endlich einen säulenartigen Sockel, auf welch' letzterem das Kaiserbild steht. Die

oben beſchriebenen Halbfiguren ſind durch ein kräftiges und plaſtiſch ſehr wirkungsfähiges Akanthusornament mit den Ecken des viereckigen Sockels verwachſen und durch die Flügel mit dem Monumente äſthetiſch verbunden. Die Attribute dieſer Figuren ſind für den „Norden" die Harpune, den „Weſten" der Dreizack, den „Süden" Blatt der Fächerpalme und den „Oſten" — etwas ſüßlich angekränkelt in einem großplaſtiſchen Entwurfe — die myſtiſche Roſe, das Symbol der Liebe, welches das Frauenbild in brünſtiger Innigkeit mit beiden Händen auf ihren halbverhüllten Buſen drückt.

Unten mit üppigen Früchtenfeſtons behangen, erhebt ſich etwa bis zur Kopfhöhe dieſer Figuren der octogone Theil, welchen in kreisrunden Niſchen die Attribute der Kunſt, Wiſſenſchaft, Induſtrie und des Handels ſchmücken. Die Flächen des Säulenſockels beleben allegoriſche Reliefs mit den Segnungen des Handels und dem Schutze desſelben durch die Kriegsmarine. Auf dem Cordonfries unten lieſt man des Verherrlichten unvergeßlich Abſchiedswort, womit er am 16. Juni 1867 von Vaterland, Waffenbrüdern und Freunden ſchied, um das Schiff nach jenem fernen Weſten zu beſteigen, aus dem er nie wieder heimkehren ſollte. Dieſer Scheidegruß lautet: „ . . . All' Austriaca Marina Cui Posi Tanto Affetto, A Quanti Lascio Amici Lungo I Lidi Dell' Adria Il Supremo Mio Vale . . . " Der Kaiſer, im Porträt ſprechend getroffen, trägt die Admiralsuniform und ſtreckt die Rechte mit grüßender Bewegung aus, indeß ſich die Linke in der Bruſt birgt.

Zum Schluß dieſes zweiten Beſuches im Gußhauſe erwähne ich, daß Profeſſor Pönninger den Entwurf einer

großartigen Brunnenanlage für Graz ausgearbeitet hat, deren monumentaler Mittelpunkt das auf dem Hauptplatze der Murstadt aufzustellende Erzherzog Johann-Denkmal bilden wird. Der Bronzesockel der Statue erhebt sich mitten auf einer sechs Klafter im Geviert messenden Terrasse, deren Seiten mit Treppen durchbrochen sind, während in den vier Ecken Bassins eingeschnitten erscheinen, über welchen auf plastisch geschmückten Sockeln sitzende, sechs Fuß hohe Frauengestalten in Bronze die vier Hauptflüsse der Steiermark — die gletscheräugige Ens, die Mur, welche die Hauptstadt bespült, die Drau mit ihren Weingeländen und die Sann mit ihren Heilquellen allegorisiren. Zierliche Gitter schließen oben die Treppen ab. Die Grazer Stadtväter haben diesen Entwurf bereits gebilligt.

Ein Jubiläumsgeschenk für den Kaiser.

Im October 1874.

Recht lohnend ist in diesem Augenblick ein Besuch im niederösterreichischen Gewerbeverein, welcher sich in dem von Thienemann erbauten Palais in der Eschenbachgasse befindet. Die rege Thätigkeit des Vereines verdient alle Anerkennung, insbesondere weil er seine Aufgabe, die industrielle Leistungsfähigkeit auf jedwedem Gebiete durch Würdigung, Förderung und Belehrung möglichst zu erhöhen und im Concursweg anzuspornen, auch in höherem Sinn aufzufassen weiß. So werden seine Mitglieder nicht müde, den Arbeitern, Industrieschülern, Werkführern und auch kunstindustriellen Talenten Mittel zum Emporkommen, zur Vervollständigung und Verwerthung ihrer speciellen Fertigkeit an die Hand zu geben, was besonders in diesen immer noch flauen Zeiten kein müheloses Ding sein mag. Unter den zahlreichen, permanenten sowohl als gelegenheitlichen, Preisausschreibungen des Vereins nimmt ohne Zweifel die eines plastischen Werkes, welches der erstere dem Kaiser als Beschützer und Förderer der Industrie zum Andenken an das 25jährige Regierungsjubiläum als Geschenk darzubieten gedenkt, die weitaus erste

Stelle ein. Dem Preisgekrönten wurde nebst 1000 Gulden noch die große goldene Vereinsmedaille zugesichert. Die Aufgabe bestand in einer Porträt-Statuette Sr. Majestät auf einem Piedestal, in Verbindung mit vollen Allegorie-Gestalten oder Basreliefs, welche den Monarchen in der obengenannten Eigenschaft kennzeichnen. Das Modell sollte den großmonumentalen Charakter an sich ausschließen, den der Renaissance-Kleinkunst an sich tragen und in der zur Ausführung bestimmten Größe (3 Fuß) eingeliefert werden.

Drei Entwürfe wurden eingereicht, von denen der des jungen Bildhauers Rudolf Weyr den Sieg davontrug und — es ist nur billig hinzuzufügen — auch gewiß davon getragen hätte, wären auch die beiden andern Concurrenz-Entwürfe nicht so nüchterne Conceptionen gewesen, wie sie eben waren.

Weyr ist Wiener und Schüler des bekannten Bildhauers und Graveurs Cäsar. Der junge Künstler erscheint als eine neue Kraft, welche in den vier schönen Figuren (die Elemente) an der Façade des neuen Fischer'schen Hauses am Hof ihren ersten und glücklichen Wurf gethan hat. Mit dem vorliegenden Entwurfe finden wir nun den Künstler nicht minder glücklich auf dem Gebiete der Kleinplastik, worin uns die Franzosen noch so sehr überlegen sind. Und auch hier scheint uns Weyrs Begabung eclatant, ja hocherfreulich für unsere selbstständig auftretende, emancipationslustige Kunstindustrie, welche frische, feinfühlige, mit Verve und Phantasie begabte Talente braucht, soll sie irgend auf eigenen Füßen stehen. Die Preisrichter, worunter Autoritäten wie Semper, Hansen, Makart, Zumbusch, Eitelberger u. s. w. figurirten, haben den Weyr'schen Entwurf mit an-

genehmer Ueberraſchung als eine wahrhaft dankenswerthe Leiſtung begrüßt. Das Modell iſt aber auch in der That von einer anmuthigen, durch liebevolles Studium der Renaiſſance — ſpeciell Sanſovino's — gebildeten Phantaſie durchwärmt, von freier breiter Compoſition und einer decorativen, maleriſchen Wirkung, wie wir ſie nur bei guten franzöſiſchen Vorbildern vorfinden. Der Charakter der Kleinkunſt iſt dabei mit feinem Empfinden und einem künſtleriſchen Tact eingehalten, welcher uns Weyrs Begabung in obiger Weiſe kennzeichnen ließ, ohne daß wir dabei ſeinem Schaffen in der Großplaſtik*) irgendwie ein prohibitives Prognoſtikon ſtellen möchten. Wie ſich der Entwurf darbietet, frappirt er durch die glückliche harmoniſche Verſchmelzung der aus den verſchiedenſten Epochen ſtammenden Renaiſſance-Motive, durch die echt plaſtiſchen Verhältniſſe des Ganzen, in welches ſich das blühende, nur ſcheinbar überſchwängliche Detail mit reizvoller Anmuth einfügt. Was in der That ſolchen Werken vor allem noththut, iſt die freie phantaſie- und geſchmackvolle Behandlung des Ornaments, welche dem plaſtiſchen Gedanken als äſthetiſche Faſſung dient. Ornamentalplaſtiker ſcheint nun Weyr ebenfalls im hohen Grade zu ſein — der Leſer urtheile nur ſelbſt.

Auf einer octogonen, von vier Figuren flankirten Baſis ſteigt, ſich verjüngend, ein viereckiger Aufſatz empor, deſſen Ecken vorſpringende Voluten verſtärken; ein quadratiſches Niſchenthürmchen im Style der berühmten Fontaine des Innocents von Pierre Lescot — eine ſpäter bekanntlich von Visconti

*) Weyr iſt beim Bau der Hofmuſeen mit hervorragenden plaſtiſchen Aufgaben betraut worden. Anm. d. Verf.

für den Saint-Sulpice-Brunnen wiederholte Anlage — wächst schlank-anmuthig als drittes Glied des Ganzen in die Höhe, in den Nischen Figuren tragend und mit seiner durchbrochenen Bekrönung der Kaiserstatuette im Großmeister-Ornate des Goldenen Vließ-Ordens als unmittelbarer Sockel dienend. So viel zur nackten Silhouette, welche wir nun mit ihrem reichen Detail überkleiden wollen.

Nachdem die farbige Behandlung des Entwurfes nach Vorgang der Jamnitzer'schen Arbeiten im Projecte steht, möchten wir uns bezüglich der Wahl des Materials und der polychromischen Ausstattung das Werk mit unserer Farbenliebe zu beleben suchen. Von den acht Füßen des Ganzen werden vier aus geflügelten Frauengestalten mit Wappenschildchen und in kräftiger Verschnörkelung auswachsendem Unterkörper gebildet, während die andern als von Schlangen umflochtene Gesichtsmasken erscheinen. Die Frauenkörper würde ich im Nackten aus fleischfarbener Rosenkoralle mit Busengeschmeide herstellen, die Wappenschilder, wie auch allenthalben da wo sie mit dem Jubiläumsdatum erscheinen, emailliren und die Fußschnörkel sowie die Flügel mit Mattvergoldung (Ormola) behandeln. Die Masken, die an sich nicht groß, könnten in Schwarzkoralle (Jesser) geschnitten und mit juwelenäugigen Silberschlangen umwunden werden. Für die vier sitzenden Sockelfiguren: vorn eine kranzemporhaltende Victoria, rückwärts eine Klio, welche den 18. August 1830 und den 2. December 1848 auf ihre Tafel eingräbt, an den Seiten der Industrie entnommene allegorische Frauengestalten, welche übrigens zu noch gemeinverständlicherem Ausdrucke gelangen müssen, als dies im Entwurfe der Fall ist, wäre Mattsilberguß mit ver-

goldeter Gewandung anzuwenden. Um die plastische Wirkung hier zu erhöhen und im Matten spielende Lichter zu erzielen, böte das von Barbedienne bei der Bronze angewendete „frotté d'argent et d'or", welches in leichtem Reiben einzelner Stellen mit Gold- und Silberpulver besteht, ein sehr günstiges Hilfsmittel. Der im Kern aus Ebenholz bestehende Aufbau des Ganzen müßte durch Steinintarsien entweder aus Lapis lazuli, Jaspis und Malachit oder minder kostbar aus algierischem Onyx, fleischrothem Porphyr u. s. w., sodann durch Email für Gewinde, Friesgründe und Cordons, feines Reliefornament und Schnitzwerk farbig und plastisch belebt werden. Durch möglichst reiche Nüancirung der Silberoxydfarben und der sogenannten „Vierfarben"-Technik beim Gold können zudem äußerst harmonische Wirkungen erzielt werden. Die Miniaturobelisken, welche die Eckvoluten krönen, sollten in opaken Spitzen aus goldgefaßtem Bergkrystall gleichsam ausklingen, während am Sockelthürmchen wieder Lapis lazuli für die Reliefsäulchen, Mattgold für die Capitäler und den Nischengrund anzuwenden wären. Die vier Knabenfiguren sodann, welche die Industriezweige bezüglich des Verarbeitungsstoffes allegorisiren, sollte man aus Elfenbein schnitzen und die Kaiserstatuette endlich vergolden.

Selbstverständlich läge nun in den feinfühligen Uebergängen dieser polychromischen Behandlung, für welche die vorherbestimmte Summe von 15.000 fl. wohl ausreichen würde, die ästhetische Lösung dieser für die heimische Kunstindustrie reichen, dankbaren Aufgabe. Solcherweise ausgestattet wäre das Geschenk ein des hohen Empfängers und des bedeutungsvollen, dadurch zu verewigenden Tages würdiges Kunstwerk, welchem die Widmung: „Sr. Maj. dem

Kaiser Franz Joseph I., dem Beschützer der Arbeit, der niederösterreichische Gewerbeverein zum 25jährigen Regierungsjubiläum", ehrenvoll anstehen würde. Sollten etwa, was kaum zu glauben, irgend finanzielle Bedenken aufsteigen, so vergesse man nicht, daß dieses Werk unserer aufblühenden Kunstindustrie inmitten der wunderbaren Renaissance-Schöpfungen, welche die berühmte Schatzhalle der Habsburger besitzt, eines Tages für oder gegen uns zeugen wird. Wer dem Fürsten schenken will, muß fürstlich zu schenken wissen.

Das Denkmal der großen Kaiserin.

Anfang März 1875.

Unter den monumental-plastischen Aufgaben, welche inmitten der Neugestaltung Wiens gewissermaßen spontan aus dem erhöhten Volksbewußtsein herausgewachsen, ist die würdigste, herrlichste und vom nationalen Gedanken am höchsten getragene jene Aufgabe, welche das Denkmal der großen Kaiserin zum Gegenstande hat. Als denn auch Se. Majestät der Kaiser vor beinahe Jahresfrist an drei unserer hervorragendsten Plastiker, die Professoren Kundmann und Zumbusch, sowie Herrn Johannes Benk den Ruf ergehen ließ, Concurrenz-Entwürfe zum Maria Theresia-Denkmale auszuarbeiten, ward dies allenthalben mit der freudigsten Begeisterung begrüßt. Es hat übrigens diese auf zwei Akademie-Professoren und nur einen Vertreter der nichtakademischen Bildhauergilde beschränkte Concurrenz unter den hiesigen Fachkünstlern gerade keine besonders günstige Aufnahme gefunden, weßhalb wir denn auch einen vierten, aber freien Concurrenz-Entwurf zu besprechen haben werden, welcher gegenwärtig im Künstlerhaus ausgestellt ist. Derselbe eine Compagniearbeit von drei begabten Plastikern, tritt übri-

gens, ſcheint mir, nicht in demonſtrativer Weiſe auf und dürfte um ſo mehr Anſpruch auf Strebensanerkennung haben, als die betreffenden Künſtler kein materielles Opfer geſcheut, um ihre Leiſtungsfähigkeit, wenn auch nur mit beſcheidenſter Hoffnung auf Erfolg, darzuthun. Das Denkmal der großen Kaiſerin ſoll ſelbſtverſtändlich einen dynaſtiſch-hiſtoriſchen Charakter erhalten; die beiden Denkſchriften, welche der berühmte Hiſtoriograph Maria Thereſia's, Hofrath v. Arneth, in dieſem Sinne ausgearbeitet, bieten dem Künſtler in hiſtoriſch-erläuternder und charakteriſirender Weiſe treffliches Material. Die Concurrenten haben denn auch dies Programm in künſtleriſch-thunlichſter Weiſe berückſichtigt und ſolcherart nicht allein die große Habsburgerin, ſondern auch die ganze in ihr verkörperte Thereſianiſche Zeit in Erz zu verherrlichen getrachtet.

Profeſſor Kundmann hat ſeine Aufgabe in einer Weiſe gelöst, worin der Idealplaſtik, dem für die Thereſianiſche Kunſtepoche allerdings charakteriſtiſchen allegoriſchen Ausdruck an ſich, eine bedeutende Rolle zugewieſen erſcheint. Sein Entwurf, großartig im Enſemble und reizvoll im Detail, plant ein Denkmal von 68 Fuß Höhe, beſtehend aus einem impoſanten mittleren Rundbau in braunrothem ſchwediſchen Granit, welcher in mäßiger Diſtanz von einer Monumental-Baluſtrade aus grauem Mauthhauſener Granit umgeben iſt, ſo daß die ganze Grundanlage des Monuments im Durchmeſſer etwa 124 Fuß mißt. Während nun auf dem Mittelbau der hiſtoriſch-perſönliche Gedanke in thatſächlicher wie allegoriſcher Weiſe zum Ausdruck gelangt, ſpringen auf der Rundbaluſtrade übereck vier Idealreiter aus, welche den Sieg, Nachruhm, Frieden und Wohlſtand darſtellen. Dieſe in ge-

wisser Beziehung getrennte Grundanlage, welche ja in der neueren deutschen Monumentalplastik — ich erinnere nur an Rietschel's Lutherdenkmal in Worms — nicht selten ist, einmal principiell zugegeben, hat die Kundmann'sche Auffassung überdies noch das für sich, daß nur sinnbildliche, nicht historische Gestalten vom Haupttheil getrennt erscheinen, diese Trennung also ästhetisch den einheitlichen Grundgedanken nur bedingt schädigen mag. Trotzdem konnte ich beim Studium des Modells den Gedanken nicht los werden: ob es denn gar nicht möglich gewesen wäre, die in meiner Vorstellung als Reichsgrenze erscheinende Balustrade mit den Kolossalreitern der vier großen Theresianischen Feldmarschälle zu schmücken, auf daß diese letzteren vor den Augen des Volkes dastünden als Beschützer und Vertheidiger der Grenzen des durch den mittleren Theil dargestellten einheitlichen Reichsbaues.

Der Mittelbau ist 45 Fuß hoch, während auf die stehende Hauptfigur selbst 23 Fuß entfallen, ein gewaltig Ausmaß, das manch' kolossales Reiterbild überragt. Die Architektur zeigt massige Renaissance mit einem zeitgemäßen Barockzuge, welcher im Ornament, insbesondere auch bei den gepanzerten Trophäenrümpfen der Balustrade, zu ausgiebiger freier Geltung gelangt. Dem runden Baukörper sind Kolossalnischen mit weitaustretenden Postamenten vorgelegt, auf welch' letzteren zwölf Fuß hohe allegorische Frauengestalten sitzen. Dieselben veranschaulichen an der Vorderseite des Aufbaues das „Kriegswesen", da ja die Kaiserin sogleich nach ihrer Thronbesteigung zum Schwert greifen mußte, rechts die „Gesetzgebung", links „Kunst und Wissenschaft" und auf der Rückseite den „Ackerbau". Die Kriegsfigur, welche einen Knaben — solche sind allen vier Frauengestalten beigegeben

— in ihrer furchtbaren Kunſt unterweiſt, iſt mit dem Raphaeliſchen Drachenhelm geſchmückt und von großer plaſtiſcher Wirkung. Zwiſchen dieſen Idealfiguren ſind vier große Hautreliefs angebracht, welche in beinahe 7 Fuß hohen Geſtalten jene bedeutenden Männer vorführen, die, von Maria Thereſia zur Löſung der höchſten Culturaufgaben mitberufen, auch mit der Kaiſerin geehrt werden ſollen. Kriegsleute ſind hier: die Feldmarſchälle Daun, Laudon, Traun, Khevenhüller, Wenzel Liechtenſtein und Lacy; als Staatsmänner gruppiren ſich um den großen Reichskanzler Kaunitz der geheime Staatsreferendarius Bartenſtein, Binder, die Botſchafter Starhemberg und Mercy d'Argenteau. Legislatoren und um die reformatoriſche Thätigkeit der Kaiſerin verdiente Männer ſind vor allen: Haugwitz, der bekanntlich auf die einheitliche Befeſtigung des Staates ſo großen Einfluß genommen, ſodann Sonnenfels, der große Humaniſt und Rechtskundige, welchem man die Aufhebung der Folter verdankt, und endlich die drei Statthalter Bruckenthal, Firmian und Cobenzl. Maria Thereſia's hochverdienter Leibarzt van Swieten, der liberale Umgeſtalter des Unterrichts und Gründer der neuen Univerſität in Wien, verſammelt endlich um ſich die Männer der Wiſſenſchaft und Kunſt, darunter Gluck, Haydn, den Geſchichtſchreiber Beſſel und den Dichter Denis.

Damit erſcheint die Zeitgeſchichte abgeſchloſſen, indem die vier Basreliefs des Thronſockels mit den Darſtellungen der Stärke, Weisheit, Frömmigkeit und Mutterliebe, die zu Verherrlichende als Regentin und Frau charakteriſirend, auf die Hauptfigur ſelbſt überleiten. Der Kundmann'ſche Entwurf iſt nun der einzige unter den vier, welcher die Kaiſerin vor dem Throne hoch aufgerichtet darſtellt, während ſie bei

den übrigen thronend erscheint. Diese Auffassung, welche an den vielbesprochenen Schilling'schen König Max-Denkmalentwurf erinnert, bietet bedeutende ästhetische Schwierigkeiten, denen der Künstler hier besonders durch die Unterlage von Bronzestufen, d. h. eine Thronestraden-entsprechende Behandlung des Sockels, gerecht zu werden getrachtet hat. Die Herrscherin erscheint eben im feierlichen Augenblick eines Staatsactes, dessen Vorstellung allerdings durch die Urkunde der pragmatischen Sanction, welche sie mit der Rechten darbietet, sowie durch die sceptergeschmückte Linke erweckt wird. Auf der diademumflochtenen Stirne grüßt edle Majestät und die imposante junonische Gestalt drapiren, reich in Wurf und Behandlung, die Prachtgewänder des großen Ornats.

Professor Zumbusch ist der Aufgabe in anderer Weise zu Leibe gegangen. Allegorische Figuren hat er nur als unmittelbare Thronsockelträgerinnen zugelassen, indeß alles übrige im Monument thatsächlich Zeitgeschichte zu lebendiger, glänzender Erscheinung bringt. Ist dies doch ein so großer Vortheil des Plastikers über den Historiographen, daß er in vollen ehernen Gestalten Geschichte schreiben kann. Ein solch' gewaltig Stück in Erz gebannter Geschichte plant der Zumbusch'sche Entwurf. Er hat sich vor allem in kluger Weise die Lösung der militärischen Frage angelegen sein lassen, und damit die übrigen Hauptgestalten in möglichst organische Verbindung gebracht, selbstverständlich soweit es eben ohne Schädigung des einheitlichen Gedankens angehen konnte. Denn dies scheint mir ein sogleich in's Auge springender Vorzug des ganzen Entwurfes, daß er alle seine Theile fest zusammenrafft und zusammenhält, wodurch die Hauptfiguren nicht als Theile der Architektur erscheinen, sondern

ſich frei in derſelben bewegen. Außer der großen Kaiſerin wahrt der Entwurf noch acht bedeutenden Zeitgenoſſen eine aus dem Ganzen herauswachſende bevorzugte Einzelſtellung, nämlich den vier Feldmarſchällen Daun, Laudon, Traun und Khevenhüller, welche als 18 Fuß hohe Reiterbilder auf wuchtigen, rundſtirnigen, graugranitnen Poſtamenten übereck ausſpringen, und dann dem Reichskanzler Kaunitz, dem Grafen Haugwitz und den beiden perſönlichen Freunden der Kaiſerin, Feldmarſchall Wenzel Liechtenſtein, dem Gründer der öſterreichiſchen Artillerie, ſowie dem Feldmarſchall Grafen Lacy, welcher die Armee reorganiſirte. Fürſt Kaunitz ſteht, im vollen Ornat ſeiner Würde mit dem goldenen Vließe geſchmückt, an der Vorderſeite mitten auf der oberſten, hier etwas zum Poſtament ausgewachſenen Sockelſtufe, eine 12 Fuß hohe Koloſſalfigur, welche gleichſam als die bedeutendſte der Gruppe herabgeſtiegen erſcheint aus dem großen Hautrelief, das zu ihren Häupten die Vorderfront des architektoniſchen Aufbaues belebt. Um dieſen Zuſammenhang zu betonen, mag wohl der Künſtler ſich nicht geſcheut haben, die freiſtehende Figur mit dem Haupt in das Hautrelief hineinragen zu laſſen, ohne ſich um den etwaigen Vorwurf einer unplaſtiſchen Linienverſchneidung zu kümmern. Die drei anderen Standbilder nehmen auf den übrigen drei Fronten genau dieſelbe Stellung ein.

Dieſe acht Männer des Krieges und der höheren Staatskunſt ſind es nun, welche in erſter Linie das Staatsleben nach außen beſchirmt und ſomit zu erſprießlicher Culturarbeit zuſammengehalten haben. Ihnen alſo gebührt eine beſondere Stellung, indeß die übrigen in dem Staatsbau ſelbſt ſich bewegen. Letzterer ſtellt ſich als ein mit dem

Sockel etwa 48 Fuß hoher Säulenbau dar, deſſen Architektur ſich dem im baulichen Zukunftsrahmen des Denkmals zur Geltung gelangenden Renaiſſanceſtyl in edler freier Weiſe anpaßt. Im Kern aus grau abgetöntem Syenit geplant, erſcheinen nur die gewaltigen, 20 Fuß hohen, in durchbrochener Bronzezier ſtehenden Säulenpaare, welche an den vier Ecken das ausladende Simsgebälk tragen, aus rothem Granit. Die Hautreliefs zeigen 9 Fuß hohe Figuren, welche je nach Bedeutung und Verdienſt mehr oder weniger herausgearbeitet werden. Vorn werden die Staats- und Kriegsmänner gruppirt, rückwärts die Legislatoren und Staatsverwalter; an der Seite rechts, dem Portal des naturhiſtoriſchen Muſeums gegenüber, die Männer der Wiſſenſchaft, und links, angeſichts des kunſthiſtoriſchen Muſeums, die Vertreter der Kunſt. Architektoniſche Zeitperſpectiven ſollen in der Ghiberti'ſchen Flachreliefmanier den Hintergrund dieſer koloſſalen Reliefgruppen bilden.

Ueber dieſer erzgeſchriebenen Epoche, von den Herrſchertugenden emporgetragen, welche als vier Idealgeſtalten (Kraft, Weisheit, Gerechtigkeit und Milde) auf dem Eckgebälk ſitzen, thront nun das Bild der großen Kaiſerin, deren Name an der Stirnſeite des Sockels prangt, während ihr ſchöner Wahlſpruch, „Clementia et Justitia", auf der Rückſeite zu leſen iſt. Reichsadler halten zu beiden Seiten: hier Kriegstrophäen und Attribute des Maria Thereſia-Ordens, dort Friedenstrophäen mit Attributen des Stephans-Ordens. Der Thron iſt maſſivprächtig mit dem reichsvereinigenden Doppeladlerwappen geſchmückt und die Herrſcherin in ähnlichem Ornat und mit bediademter Stirne, wie ſchon bei Kundmann beſchrieben, läßt die ſcepterbeſchwerte Linke auf der „prag-

matiſchen Sanction" ruhen, indeß die Rechte mit feierlich majeſtätiſcher Grußbewegung ausgeſtreckt erſcheint. In der Vollkraft ihrer Schönheit, etwa im 32. Jahre, aufgefaßt, ſcheint ſie doppelt zu gebieten, als Cäſarin und als Frau.

Der Entwurf Benk's bringt einen reich profilirten Rundbau, welcher ſich auf einem geſtreckt-oktogonen Sockel erhebt und durch koloſſale Niſchenanlagen mit weitvorgelegten Poſtamenten eine kräftige Anlage erhält. Das Material des im ganzen 60 Fuß hohen Denkmals iſt, wie bei Kundmann, warmbrauner ſchwediſcher Granit, welcher allerdings bei unſerem ſo oft grauumzogenen Himmel wohlthuender wirkt, als der graue Stein; die plaſtiſchen Theile ſind, anſtatt in Naturbronze, in vergoldeter Bronze (wie etwa beim Kaiſer Nikolaus-Denkmal in St. Petersburg oder dem Niſchni-Nowgoroder Millenniums-Monument des ruſſiſchen Reiches) gedacht — eine Idee, welche unläugbar viel Verführeriſches für ſich hat.

Vor den Niſchen, welche eine korinthiſche Pilaſterordnung aufweiſen, ſitzen 10 Fuß hohe allegoriſche Frauengeſtalten, während in den vertieften Frontfüllungen der Poſtamente Basreliefs mit den Hauptmomenten aus der Kaiſerin Regierungszeit angebracht ſind. Die vollen hiſtoriſchen Figuren, 23 an der Zahl, erſcheinen in vier Gruppen in den tiefen Zwiſchenräumen aufgeſtellt, welche unten die weitvorſpringenden Reliefpoſtamente laſſen — eine Anordnung, welche, ſelbſt bei einem Ausmaß von $9^1/_2$ Fuß für jede Figur, der Vorſtellung des Monumentalplaſtiſchen etwas Eintrag thun dürfte. Zudem liegt hier die Schwierigkeit vor, aus ſo vielköpfigen ſtehenden Gruppen jene Männer der Zeit für die unmittelbare Anſchauung genügend zu charakteriſiren, welche, als die erſten

Sockel etwa 48 Fuß hoher Säulenbau dar, deſſen Architektur ſich dem im baulichen Zukunftsrahmen des Denkmals zur Geltung gelangenden Renaiſſanceſtyl in edler freier Weiſe anpaßt. Im Kern aus grau abgetöntem Syenit geplant, erſcheinen nur die gewaltigen, 20 Fuß hohen, in durchbrochener Bronzezier ſtehenden Säulenpaare, welche an den vier Ecken das ausladende Simsgebälk tragen, aus rothem Granit. Die Hautreliefs zeigen 9 Fuß hohe Figuren, welche je nach Bedeutung und Verdienſt mehr oder weniger herausgearbeitet werden. Vorn werden die Staats- und Kriegsmänner gruppirt, rückwärts die Legislatoren und Staatsverwalter; an der Seite rechts, dem Portal des naturhiſtoriſchen Muſeums gegenüber, die Männer der Wiſſenſchaft, und links, angeſichts des kunſthiſtoriſchen Muſeums, die Vertreter der Kunſt. Architektoniſche Zeitperſpectiven ſollen in der Ghiberti'ſchen Flachreliefmanier den Hintergrund dieſer koloſſalen Reliefgruppen bilden.

Ueber dieſer erzgeſchriebenen Epoche, von den Herrſchertugenden emporgetragen, welche als vier Idealgeſtalten (Kraft, Weisheit, Gerechtigkeit und Milde) auf dem Eckgebälk ſitzen, thront nun das Bild der großen Kaiſerin, deren Name an der Stirnſeite des Sockels prangt, während ihr ſchöner Wahlſpruch, „Clementia et Justitia", auf der Rückſeite zu leſen iſt. Reichsadler halten zu beiden Seiten: hier Kriegstrophäen und Attribute des Maria Thereſia-Ordens, dort Friedenstrophäen mit Attributen des Stephans-Ordens. Der Thron iſt maſſivprächtig mit dem reichsvereinigenden Doppeladlerwappen geſchmückt und die Herrſcherin in ähnlichem Ornat und mit bediademter Stirne, wie ſchon bei Kundmann beſchrieben, läßt die ſcepterbeſchwerte Linke auf der „prag-

matiſchen Sanction" ruhen, indeß die Rechte mit feierlich majeſtätiſcher Grußbewegung ausgeſtreckt erſcheint. In der Vollkraft ihrer Schönheit, etwa im 32. Jahre, aufgefaßt, ſcheint ſie doppelt zu gebieten, als Cäſarin und als Frau.

Der Entwurf Benk's bringt einen reich profilirten Rundbau, welcher ſich auf einem geſtreckt-oktogonen Sockel erhebt und durch koloſſale Niſchenanlagen mit weitvorgelegten Poſtamenten eine kräftige Anlage erhält. Das Material des im ganzen 60 Fuß hohen Denkmals iſt, wie bei Kundmann, warmbrauner ſchwediſcher Granit, welcher allerdings bei unſerem ſo oft grauumzogenen Himmel wohlthuender wirkt, als der graue Stein; die plaſtiſchen Theile ſind, anſtatt in Naturbronze, in vergoldeter Bronze (wie etwa beim Kaiſer Nikolaus-Denkmal in St. Petersburg oder dem Niſchni-Nowgoroder Millenniums-Monument des ruſſiſchen Reiches) gedacht — eine Idee, welche unläugbar viel Verführeriſches für ſich hat.

Vor den Niſchen, welche eine korinthiſche Pilaſterordnung aufweiſen, ſitzen 10 Fuß hohe allegoriſche Frauengeſtalten, während in den vertieften Frontfüllungen der Poſtamente Basreliefs mit den Hauptmomenten aus der Kaiſerin Regierungszeit angebracht ſind. Die vollen hiſtoriſchen Figuren, 23 an der Zahl, erſcheinen in vier Gruppen in den tiefen Zwiſchenräumen aufgeſtellt, welche unten die weitvorſpringenden Reliefpoſtamente laſſen — eine Anordnung, welche, ſelbſt bei einem Ausmaß von $9^1/_2$ Fuß für jede Figur, der Vorſtellung des Monumentalplaſtiſchen etwas Eintrag thun dürfte. Zudem liegt hier die Schwierigkeit vor, aus ſo vielköpfigen ſtehenden Gruppen jene Männer der Zeit für die unmittelbare Anſchauung genügend zu charakteriſiren, welche, als die erſten

im Volksbewußtsein, alsogleich aus ihrer Umgebung lebendig heraustreten sollen. Beim Fürsten Kaunitz, der vorn rechts als Mittelfigur unter fünfen sogleich in's Auge fällt, ginge dies noch an, aber im Allgemeinen kann man sich billig fragen: ob, trotz ihrer unläugbaren Verdienste, Männer wie Riegger und Martini in gleicher Weise eine monumentale Einzelstellung beanspruchen können wie ein Kaunitz, ein Daun und ein Laudon? Mag auch der Künstler vielleicht vorsätzlich das militärische Moment nicht besonders betont haben, so schuldete er denn doch den hervorragendsten Vertretern der Theresianischen Zeit eine hervorragendere Behandlung. Wollte er aber auf der andern Seite alle diese historischen Figuren dem dynastischen Gedanken als solchem unterordnen, dann that er vielleicht besser, anstatt die Figuren voll zu modelliren, sie in's Hautrelief zu verweisen.

Die Allegorien auf den Postamenten stellen dar: vorn rechts eine scepterbewehrte „Austria", an deren Seite Jünglinge sich zum Schutze des Vaterlandes waffnen; das entsprechende Basrelief unten zeigt den berühmten Preßburger Landtag (1741) mit dem begeisterten Zurufe der ungarischen Großen: „vitam nostram et sanguinem consecramus", welcher als Spruchband über dem Throne flattert. Links bietet eine „Kolossal-Victoria" den Lorbeer; Basrelief: Eröffnung der neuen Wiener Universität, und den vollen Sieg der Aufklärung verkündet endlich der „Lichtgenius" mit der Aufhebung der Folter in Basrelief. Die vier gerundeten Ecken zwischen den Nischenpilastern prangen in massivem Wappenschmuck: österreichische Kaiserkrone, Stephanskrone, Wenzelskrone und Herzogshut, aus dem alle diese Kronen herausgewachsen. Ueber dem Reichsbau thront nun die ge-

waltige Herrſcherin, die alle dieſe Kronen trägt, in macht-bewußter Majeſtät auf einem reichornamentirten Throne, welcher mit der Architektur des Ganzen glücklich verwachſen erſcheint. Milde Hoheit leuchtet auf dieſer diademgekrönten Stirne, und während die Linke ſich auf die pragmatiſche Sanction ſtützt, iſt die Rechte majeſtätiſch grüßend vorgeſtreckt. Das Ornat der 18 Fuß hohen Figur iſt ähnlich wie bei den vorgeſchriebenen Entwürfen.

Der im Künſtlerhaus ausgeſtellte Entwurf der verbündeten Plaſtiker Wagner — Silbernagel — Coſtenoble plant ein Denkmal, welches, mit Ausnahme des unteren Granitſockels, durchaus in Bronze hergeſtellt werden ſoll. Von dem Standpunkte der Bronzearchitektur muß denn auch der maſſive Aufbau mit ſeinen wuchtigen Eckvoluten, ſeiner mächtigen Simskrönung, den darauf horſtenden Adlerakroterien und überhaupt der ganzen ornamentalen Behandlung aufgefaßt werden und dann erſcheint darin ein gewiſſer breiter, plaſtiſch nicht unwirkſamer Barockzug, welcher dem Bronzeſtyl im Allgemeinen entſpricht. Vier Koloſſalreiter auf prächtigen Pferden ſprengen ähnlich wie bei Zumbuſch's Entwurf von den Ecken aus; es ſind die vier Heldenführer aus den beiden großen Thereſianiſchen Kriegen. Beleben wir nun die vier Fronten des Aufbaues mit großen Hautreliefs, deren Figuren 9 Fuß Ausmaß erhalten, und ſchmücken wir den unmittelbaren Thronſockel mit üppig umrankten Medaillons, welche die Monogramme Maria Thereſia's und des kaiſerlichen Widmers, ſowie die Bruſtbilder der Kaiſer Joſeph und Franz Stephan enthalten, ſo bleibt uns nur die Hauptfigur übrig, denn jede Sinnbilderei iſt in dieſem Entwurf ausgeſchloſſen, obwohl die betreffenden Künſtler in dieſer Richtung gerade

Stadt Paris in unserem Industriepalaste geben; da gab es vorwiegend fromme Gemälde, christkatholische Pastellbilder, Cartonentwürfe zu martyrologischen Fresken, riesige Kohlenzeichnungen mit Aposteln und Kirchenvätern; wir sahen den Martyrtod des heil. Dionysius mit seinen verschollenen Gefährten Rusticus und Eleutherus; wir fanden ein „Peccatum et Redemptio", machten Halt vor den Phasen des Sühndrama's auf Golgatha, welche Signol in der Eustachius-Kirche gemalt, und bewunderten Flandrins unvergleichlichen „Johannes" in der Severinuskirche, welcher in die Wüste hinaus predigt. Und doch, was bot all dies im Vergleich zu den schier 200 Nummern, welche hier ein und derselbe Meister uns vorführt!

Ueber Führichs ausschließliche Richtung haben wir hier nicht viel Worte zu verlieren; ist doch darüber alles — zum Theil von dem Meister der streng katholischen, christlich-romantischen Malerei selbst, und zwar weit mehr durch seine Feder als seinen Pinsel und Zeichenstift provocirt — gesagt und wieder gesagt worden. Der Schöpfer des „Triumphes Christi", der „Mater Dolorosa" und des „verlorenen Sohnes" schöpft seine Schaffensfreudigkeit aus seiner Glaubensfreudigkeit; ihm ist das katholische Christenthum mit seinem mystischen Wundergeranke, seinen erhabenen Deutungen, seiner weltknechtenden Symbolik eine unerschöpfliche Quelle geworden von echter, herrlicher Kunst, die ewig bleibt, wenn auch Religionen vergehen und Glaubensborne versiegen, ewig wie der nach lichten Gottesidealen ringende, echt religiöse Geist, der ja gerade die Menschheit zum Fortschritt beseelt. Und an dies Unvergängliche in der Kunst

des Malers Führich glauben wir alle aus vollstem Herzen, wären wir auch von jenen, welche der „Theologe" Führich nicht für Strenggläubige hält. Denn wir alle bewundern hier, ohne interconfessionelle Hintergedanken und „christliche" Unduldsamkeit, im Kunstwerk die Erhabenheit des Styls, die schlichte Innigkeit der Empfindung, die tief sittliche Auffassung, die Klarheit, womit der künstlerische Gedanke aus der Form heraustritt, die erfinderische Kraft der Phantasie, die Harmonie der Composition, die bescheidene Prunklosigkeit der Ausführung, kurz die Genialität eines Künstlers, dem von der abendlichen Höhe seines Lebens ein so sonniger Ausblick auf sein Schaffen vergönnt ist.

Aus dem Wirbel des Tagesgetriebes plötzlich in die fromme Bilderschau der Führich-Ausstellung versetzt, kann man sich eines eigenthümlichen Gefühles nicht erwehren; man kommt sich förmlich wie ein Bußfertiger vor, der seine gründliche Fastenandacht auf dem Gebiete der Kunstgenüsse verrichtet. An den Wänden predigt hier eine ganz gewaltig illustrirte Bußzeit von vorösterlichem Insichgehen, von tiefer Selbstbeschauung, und diese Heiligen und Märtyrer sind beredte Fastenprediger. Ist doch vom Standpunkte der modernen Kunst alles was hier geboten wird gewissermaßen Fastentisch, von dem alle „fleischlichen" Verlockungen in mehr oder minder bekleideter Gestalt auf das strengste ausgeschlossen sind. In der That haben wir es fast lediglich mit jenem Führich zu thun, welcher seine Kunst auf den Spruch gebaut: „Suchet zuerst das Reich Gottes, alles Uebrige wird euch dann zugeworfen werden . . ." und höchstens ein Dutzend Nummern finden wir, die diesem „Reiche Gottes" nicht ange-

hören. Bei der ganzen Zusammenstellung hatte man wohl vor allem den Zweck im Auge, den Entwicklungsgang des Meisters möglichst klar zur Anschauung zu bringen, und in der That, vergleicht man die ersten Oelbilder aus den Jahren 1819—24, den „St. Bernardus" und „Hagar und Ismael" beispielsweise, mit den wundervollen Blättern vom „verlorenen Sohn", welche Petrak bekanntlich in Kupfer gestochen hat, oder mit den lebensvollen Zeichnungen „Aus dem Leben" (für die Leipziger Verlagsbuchhandlung von Dürr), welche erst vom verflossenen Jahre datiren, so vermag auch der Laie ohne viel Mühe zu ermessen, wie eine künstlerische Begabung aus bescheidenen, ungefügen Anfängen zu gewaltiger Gestaltungskraft sich emporringen kann, wenn sie nur sich selbst treu bleibt. Dessenungeachtet wäre vielleicht im Interesse Führichs selbst den Ausstellern eine kritischere Auswahl zu empfehlen gewesen.

Es kann sich selbstverständlich an dieser Stelle nicht sowohl um eine Besprechung der hervorragendsten Nummern handeln, welche ohnedies längst ein Gemeingut der Kunstverständigen geworden sind, als um gelegentliche Hervorhebung von weniger Bekanntem und doch Bedeutendem, sowie jener Nummern, welche den letzten Jahren ihre Entstehung verdanken. Die unscheinbaren Zeichnungen sind es, welche so oft die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes anziehen, derweil die Masse der Besucher sich an weitläufigen Fresken-Cartons erlabt. Da fesseln uns denn bei unserm Gange drei gezeichnete Gruppen zu einem Bilde: „Das jüngste Gericht", welche mit außerordentlicher Feinheit charakterisirt sind. Ganz trefflich in der Bewegung ist insbesondere

jenes Blatt, welches die ewige Strafe in einem aufgebäumten, von Höllenknechten der Pein überantworteten Sünderknäuel zu draſtiſcher Anſchauung bringt. Nicht weit davon finden wir vier Zeichnungen aus einem unvollendeten Cyclus: „Die Herrlichkeiten Mariens", welche, als Altarentwurf gedacht, zu dem ſtylvollſten und innigſten gehören, was des Meiſters frommer Zeichenſtift geſchaffen. Die Skizze zu dem bekannten Oelbilde „Macbeth und die Hexen" erinnert mich daran, daß der öſterreichiſche Kunſtverein vor einigen zwanzig Jahren dieſes bedeutende Bild um den beſcheidenen Preis von 350 fl. an ſich gebracht hat. Zwei Blätter: „Scenen aus der Sündflut", welche viel geſunde Realiſtik verrathen, dürften wohl kaum wieder in den Beſitz des Künſtlers zurückkehren, was ich dagegen von einer ziemlich nüchternen „Poeſie" nicht behaupten möchte. Nächſt der Skizze zu dem großartig componirten Hauptfrescobild in der Altlerchenfelder Kirche finden wir die acht Nummern vom „verlorenen Sohne", bei denen wir unwillkürlich Halt machen. Der ſittliche Ernſt, die einfache Schönheit und die Klarheit des Gedankens, welche dieſe wunderbaren Compoſitionen kennzeichnen, haben wirklich etwas Imponirendes. Was vor Jahren das ſogleich in hohen Kreiſen mit ſo viel Beifall aufgenommene Cycluswerk von der romantiſchen „Genovefa" bezüglich des eminenten Illuſtrationstalents Führichs hoffen ließ, iſt hier übertroffen worden. Wir finden da Einzelheiten von ſo tiefſinniger Auffaſſung, wie ſie eben nur der deutſchen Kunſt eigen ſind. Die Ankunft in der Stadt, wo der mißleitete Jüngling in die Netze der Leidenſchaft fällt, iſt von jener wirkſamen Charakteriſtik in den Contraſten, wie ſie gerade den Malern der chriſtlichen Moral ſo tief im Blute

liegt; links die schlanken Dirnen mit ihrem ködernden Augenspiel und rechts die sieche Bettlergruppe, welche umsonst zu dem Fremdling fleht, der, taub für alles andere, mit dem Blick an der leckeren Frauengruppe hängt, indeß hinten ein Sarg durch das Domportal passirt. Nächst diesem Blatt ist mir die „Heimkehr" am liebsten, wo der junge Mann, an eine Ave-Säule gelehnt, im Anblick des Vaterhauses versunken scheint, während der von Erntegarben strotzende Wagen mit den muntern Dirnen vom Felde heimkehrt.

Dramatisch in der Auffassung sind die drei Skizzen zu dem Oelbilde „Auffindung der Leiche des hl. Johann von Nepomuk durch Fischer", welches Frhr. v. Schack in München bestellt hat. Dasselbe kann man von dem Cyklus zur „Legende des heiligen Wendelin" sagen, welcher vor etwa drei Jahren entstanden ist. Der „Triumph Christi" (bekanntlich von Führich selbst radirt) zieht sodann die Aufmerksamkeit auf sich. Dieser von mehreren deutschen und italienischen Malern (von Tizian in prächtigen Holzschnitten) behandelte Vorwurf bringt hier in Form eines Zuges die Geschichte des Christenthums und seine Bedeutung für die gesammte Menschheit in großartiger Weise zur Anschauung. Nicht die sogenannte christliche Mythe, sondern das Christenthum als ewige, einzige Wahrheit wollte der Meister hier triumphirend darstellen. Es zieht da die Beschauer vornehmlich jenes Bild an, wo der Erlöser mit seiner göttlichen Mutter auf einem Triumphwagen von den apokalyptischen Wesen gezogen wird, indeß die vier großen Kirchenlehrer an den Radspeichen schieben. Die Charakterisirung des ganzen auf den nachfolgenden Blättern wohlgeordneten Gefolges von Aposteln,

Heiligen, Märtyrern, Frauen und Jungfrauen von mehr oder minder hagiologischer Berechtigung gibt von der schöpferischen Phantasie des Meisters nicht minder als seinem Billigkeitsgefühl bezüglich martyrologischer Verdienste den glänzendsten Beweis. Die da als die ersten erscheinen, haben es gewiß um die Kirche verdient. Uebrigens erinnere ich hier daran, daß in der Gallerie Raczynski in Berlin ein „Triumph Christi" Führichs in Oel auf Goldgrund gemalt existirt.

Im bekannten Ludi'schen Stiche nach Führichs „Das alte und neue Rom", einer ungemein geistvollen Composition, finden wir Gelegenheit, des Meisters gründliche Voreingenommenheit gegen jede Perspective ausgiebig zu studiren — eine Eigenthümlichkeit, welche uns billig auf die Oelbilder überleiten mag, welche so ziemlich alle an perspectivischen Mängeln kranken. Hervorragend ist da vor allem das berühmte Bild „Der Gang Mariens über das Gebirge" (1841), welches eine Zierde der Belvedere-Gallerie bildet. Die Jungfrau wandelt zwar ohne Heiligenschein, aber sie kann ihn wahrlich entbehren. „David als Hirtenknabe" (1839) zeigt in der Hauptfigur einen Kopf vom ganzen Zauber der reinen jugendlichen Schönheit umspielt und das ganze Bild eine landschaftliche Staffage im besten Styl.

Fast sämmtliche Oelbilder, von der „Geburt Christi" (1819) bis zum „heiligen Joseph" (1873), befinden sich in Gallerien oder Privatbesitz; nur wenige Nummern, wie der „reiche Fischzug" (1848), eine Landschaftsstudie und zwei Oelskizzen, „Genovefa" und ein „Abendmahl", sind noch in des Meisters Händen. Wie schon Eingangs bemerkt, vermißt

man ſtatt mancherlei Unberufenem einiges gerade in die religöſe Richtung einſchlagende Werthvolle, welches doch in graphiſcher Vervielfältigung exiſtirt und deshalb nicht unſchwer beizubringen ſein mochte. Ich nenne da vornehmlich die 15 Blätter der „Rosa Mystica“, die „Denkblätter für unſere Zeit“, nach Worten der heiligen Schrift geordnet und in Bilder gebracht, das vom Meiſter ſelbſt radirte „Pater Noster“, die Federzeichnungen der 15 „Myſterien des Roſenkranzes“ (von Binder lithographirt) und anderes mehr.

Ungemein intereſſant iſt es, nach dieſer erbaulichen Bilderſchau, worin der gläubige Führich lebt und predigt, auch mit dem profanen Führich eine flüchtige Bekanntſchaft zu machen. Dies ermöglicht uns Profeſſor v. Perger, welcher in den graphiſchen Cartons der Hofbibliothek manches die Brodarbeit in den Jugendjahren des Meiſters und damit auch gewiſſe ehemalige heimiſche Kunſtzuſtände illuſtrirende Blättchen aufbewahrt. Wir finden da Führich nicht allein als Illuſtrator der Romantiker und großen Dichter, ſondern auch als Modebilderzeichner für Frauentaſchenbücher, ja ſogar im Jahr 1823 als „Schöpfer“ einer Einladungskarte zur öffentlichen Promotion der HH. Adolf Maria Pinkas und Eduard Victor Schubert, der ſämmtlichen Rechte Candidaten um die juridiſche Doctorwürde, welche Herren vor der wagehaltenden „Gerechtigkeit“ und der Prüfungscommiſſion ganz martialiſch mit Federbarett und Flamberg erſcheinen. Ende der dreißiger Jahre fallen 15 Almanachbilder zu der Wiener Schiller-Ausgabe, etwas früher die Illuſtrationen zu Goethe's „Hermann und Dorothea“ und „Erlkönig“, zu Tiecks „Phantaſus und Elfenmärchen“ und zu Spindlers Romanen („Jude,“ „Boa Conſtrictor“ u. ſ. w.).

Das seltenste Blatt jedoch in der ganzen Collection dürfte endlich ein Modebild sein, welches Führich im Jahr 1832 für einen Almanach zeichnete; dasselbe stellt einen jungen Herrn mit Pelzrock, Ordensband und schön frisirten Locken dar und ist mit dem officiell beipflichtenden „excudatur“ des Censors Sartori versehen.

Hiſtorie. — Monumentalmalerei. — Porträt.

Karl Rahl und ſeine Schule.

Der den Pinſel führende Künſtlerolymp kennt im eigentlichen Sinne des Wortes keine Specialgötter oder vielmehr ſollte ſie nicht kennen, denn nachdem ſo manch' großer Meiſter des Cinquecento die Bewältigung mehrerer Kunſtgebiete mit ſeiner Perſon allein vertreten, ſo könnten wohl unſere Maler wenigſtens auf dem ganzen Schaffensgebiete der Malerei Beſcheid wiſſen. Dies iſt nun gewiß auch ſehr oft der Fall, wenngleich es beiſpielsweiſe Landſchafter gibt, bei deren Staffage man bedauert, daß ihnen dieſelbe nicht wie den türkiſchen Malern von einem religiöſen Geſetze gänzlich unterſagt wird. Die hier zur Geltung gelangende und, ich weiß es, proſaiſch genug erſcheinende Claſſificirung der Maler entſpringt einzig nur dem Bedürfniſſe größerer Ueberſichtlichkeit bei dieſem ſtofflich ebenſo mannigfaltigen als mannigfach anregenden Theile dieſes Buches und dürfte daher kaum nach irgend welcher Seite Anſtoß zu erregen geartet ſein. Vom Standpunkte einer minder objectiven Kritik hätte ſich freilich die Eintheilung in „Künſtler" und „Virtuoſen" als bequem und pikant dargeboten, als ſolche jedoch nicht

allein die vom Verfaſſer dieſer Blätter ſich principiell auferlegte maßvolle Rückſicht hie und da in's Gedränge gebracht, ſondern auch Mißverſtändniſſe hervorgerufen, welche dem ohnedies in hieſigen Künſtlerkreiſen ſo bedauerlich mächtigen perſönlichen Elemente unleidlichen Vorſchub leiſten konnten.

Es iſt nun bald ein Vierteljahrhundert, daß im Hauſe Nr. 31 der heute eigentlich Künſtlerſtraße umzutaufenden Thereſianumgaſſe, im ſelben Atelier, welches nunmehr der Hiſtorienmaler Chriſtian Griepenkerl einnimmt, eine kleine Malerrepublik das Licht der Welt erblickte, welche ſich bald durch an Kunſtfanatismus grenzende Principienſtrenge, Strebensernſt, Schwung und Stylgefühl auszeichnete. Dies waren die Rahlianer, ſo benannt nach Carl Rahl, ihrem Gründer und Haupte, geweſenem einſemeſtrigen Profeſſor an der Akademie der bildenden Künſte, welcher aus bekannten, deshalb hier nicht zu erörternden Gründen ſeine proviſoriſche Profeſſur aufgegeben hatte, um ſie erſt zwölf Jahre ſpäter, nach mancher Wandlung der Verhältniſſe, für ſeine letzten Lebensjahre wieder anzutreten.

Was die Namen Van der Nüll — Siccardsburg und Hanſen für die Wiener Baukunſt, was Fernkorn und Gaſſer für die Plaſtik, das bedeuten Führich und Rahl für die Wiener Malerkunſt im Allgemeinen und die Hiſtorienmalerei im Beſonderen: ſie ſind Markſteine des Wiederaufſchwunges. Unter den genannten genialen Künſtler-Individualitäten war jedoch keine zugleich ſo groß und glücklich als Lehrkraft angelegt, als eben Rahl. Es ſteckte echtes, geſundes Wiener Künſtler-Vollblut in ſeinen Adern; Grundzüge ſeines Genies waren eine ſtürmiſche Farbenſehnſucht, ein tiefes Bedürfniß geiſtiger Ausdrucksweiſe durch alle maleriſchen Mittel in

Verbindung mit einem etwas derb entwickelten Sinn für die maleriſche Erſcheinung im großen Ganzen. Als Lehrer charakteriſirte ihn eine lebendige, geiſtvolle und doch zugleich ſprudelnd-ſinnliche Anſchauung, verbunden mit der ganzen Macht des hinreißenden Wortes und einer auf das Höchſte abzielenden Energie des künſtleriſchen Strebens, welche ſich durch keinerlei Ungemach beugen ließ. Rahls auf begeiſterter Verehrung der Alten und Altmeiſter baſirte Selbſtkritik war dabei ſo ſtreng und jeden Augenblick vernichtungsbereit, daß dies Beiſpiel bei ſeinen Schülern alle Fibern des künſtleriſchen Vermögens und Strebenseifers auf das Höchſte anſpannen mußte. So wunderbar er auch das Wort zu beherrſchen wußte, nie war er beredter, als wenn er mit Palette und Pinſel in der Hand durch friſches, rückſichtsloſes „Hineinfahren“ in die Arbeiten ſeiner Schüler draſtiſch-belehrende Kritik übte. Dieſe brutalen Interventionen waren meiſt eben ſo viele überraſchende Erfolge, wo der Meiſter oft mit grobem, aber kühn inſpirirtem Pinſel den Punkt zu treffen wußte, um den es ſich handelte.

Rahls Farbenſehnſucht ſtillten die Venetianer, während die großen Römer ſein maleriſches Gefühl im Großen auf die geiſtvolle Durchbildung der Form hinlenkten. Seine erſten aus Rom hiehergelangten Bilder (Altarbilder bei den Piariſten, „Manfred“, „Chriſtenverfolgung“) erregten verdientes Aufſehen. Die Farbe überraſchte, der große Compoſitionszug imponirte, indeß die Durchbildung im Einzelnen zu wünſchen übrig ließ. Daß der Meiſter dieſe Durchbildung niemals in dem von ihm angeſtrebten Maße erreicht hat, wiſſen wir alle, aber er hat redlich und unermüdlich nach ihr gerungen; man braucht nur ſeine vielen Varianten

von ein und derſelben Compoſition, wie beiſpielsweiſe der „Cimbernſchlacht“ und des „Nero beim Brande Roms“ genauer zu ſtudiren, um darin das zähe Ringen einer markigen, gewaltſamen Begabung nach ſeiner durchgebildetem Ausdruck, nach anmuthigerem Schwunge zu erkennen.

Rahl beſaß von Natur nicht ſoviel eigenthümlichen Formenſinn wie Cornelius und doch trug er zur Ausbildung des Formenſinnes in der deutſchen Malerei weit mehr bei, als der große Münchener Meiſter, welcher von ſeinem königlichen Mäcene immerfort gedrängt, ſozuſagen nie aus dem Entwurfe herauskam und deshalb im vorgerückten Alter billig beklagen mochte, in ſeiner Schule über der geiſtigen Pflege ſeiner Kunſt die rein maleriſche Seite derſelben vernachläſſigt zu haben. Die Cornelianer hatten allerdings eine ihren Zwecken entſprechende Palette, aber nachdem ſie von der geiſtigen Geſtaltung des Vorwurfes erfüllt, dem ſinnlichen Elemente der Farbe nur ein möglichſt geringes Zugeſtändniß machen wollten, ja dasſelbe ſogar förmlich verpönt hatten, und, anſtatt ſogleich in der Farbe zu concipiren, ihr ganzes ſchöpferiſches Können ſchon im Carton erſchöpften, ſo blieben ſie am Ende blos fähig, ihre Bilder zu coloriren, nicht aber ſie zu malen. Malen jedoch lehrte und lernte man eben in der Rahl'ſchen Schule; Führich ſchickte ſeine Schüler, Genelli und Marko ſchickten ihre Söhne dahin, um Malen zu lernen. Genelli insbeſondere, dem der Wiener Meiſter manches Bild in der Farbe zugeſtimmt hatte — der „Kampf des Lycurg mit Bacchus“ in der Schack'ſchen Gallerie verräth unter anderen Rahls farbigen Pinſel — wußte darüber am beſten Beſcheid. Ueberhaupt war der Einfluß Rahls während ſeines Münchener Aufenthaltes auf die dor-

tigen Maler, insbesondere Rottmann, Stange, Schleich, Albert Zimmermann, ein bedeutender gewesen. Auf mancher griechischen Landschaft des Ersteren erkennt man die Pinselführung Rahls, von welchem beispielsweise der Tempel in den „Ruinen von Sunium" herrührt. Desgleichen hatte Rahl seinem Freunde Zimmermann Pinsel und Palette aus den Händen genommen, um in des Letzteren bekanntes Bild, welches die neue Pinakothek besitzt, die Centauren hineinzumalen.

Der Betonung der Farbe in der Rahl'schen Schule ist es zuzuschreiben, daß man lange übersehen hat, wie streng, kräftig und unermüdlich der Meister bei seinen Schülern auch auf die tüchtige Pflege des Formensinnes vermittelst des Studiums der Natur hinzuwirken trachtete und es in der That dahin brachte, daß den Rahlianern gerade in dieser Hinsicht der Fortschritt eingeräumt werden muß über die meisten früheren deutschen Künstler der idealen Richtung, welche über dem genialen Erfindungswurf fast immer die Durchführung in der malerischen Form verabsäumt haben. Ich hebe dies Moment des Rahl'schen Verdienstes deshalb so stark hervor, weil durch des Meisters strenge Lehrmethode in dieser Richtung, wo er gerade sich selbst einer gewissen Schwäche bewußt war, der Grund für unsere monumentale Historienmalerei gelegt wurde, an welche nunmehr so große Aufgaben herantreten werden. Wenn die Rahlianer Griepenkerl und Eisenmenger heute im Stande sind, neben einem Anselm Feuerbach als Lehrer auf diesem Felde mit voller Erfolgesaussicht zu wirken, so verdanken sie dies in erster Linie den mächtigen Anregungen ihres Meisters, welche in ihnen fortvibriren.

Es kann nicht zweifelhaft ſein, daß die meiſten heimiſchen Hiſtorienmaler zu den in Ausſicht ſtehenden monumentalen Aufgaben herangezogen werden; Feuerbach hat bereits einen großen Auftrag auf dieſem Gebiete erhalten und in wie weit Makart, Canon und Andere bedacht werden dürften, darauf werden wir zurückkommen, nur hinſichtlich Matejko's, ſofern etwa — was allerdings kaum anzunehmen — dieſer begabteſte unter den Polen und polniſcheſte unter den Malern, an der Verſchönerung einer deutſchen Metropole ſich betheiligen möchte, will ich hier ein paar Worte einſchieben. Erſte Bedingung des monumentalen Hiſtorienmalers iſt, das Große aus einem Stücke zu ſchaffen und dasſelbe klar, breit und deutlich zum Vortrag zu bringen. Wie man deshalb die Sache auch drehen und wenden mag, auf die geiſtige Beherrſchung des Vorwurfes wird es da immer zuvörderſt ankommen, denn nur geiſtig vollkommen Beherrſchtes iſt klar darſtellbar und das gewaltigſte, blendendſte decorative Genie bei unklarer Compoſitionsweiſe kann in dieſem Falle ebenſo wenig genügen, wie die prägnanteſte Charakterdarſtellung, wenn ſie aus noch ſo wunderbarem Kleinzeug das große Hiſtorienbild zuſammenträgt. Bei Jan Matejko iſt dies Letztere in gewiſſer Beziehung der Fall. Wir ſehen dies bei jeder neuen Compoſition, welche aus dem berühmten Krakauer Atelier in die Welt geht und haben es ganz beſonders wieder beim letzten Bilde im Kunſtverein: „Iwan der Schreckliche auf dem Hinrichtungsplatze in Moskau“ geſehen. Matejko's Leidenſchaftlichkeit ſodann, ſeine Vorliebe für das Wilde, Bizarre, Schreckhafte, beeinträchtigen die Deutlichkeit ſeines Ausdrucks und zerren nicht ſelten das Nebenſächliche auf Koſten der Totalwirkung aus ſeinen Bildern heraus. So machen dieſe

bei allem Reichthum an individuellem Leben, bei aller Originalität der Behandlung oft den Eindruck des Nichtdurchempfundenen und wirken deshalb nicht immer aus dem Ganzen heraus, also nicht monumental. Gerade das Gegentheil war bei Rahl der Fall, wo der große, klare Zug niemals fehlte, die feine Durchbildung jedoch beinahe immer zu wünschen übrig ließ. Gewissermaßen seine Ergänzung fand der Meister in dieser Beziehung in Bitterlich und Griepenkerl, welche fast alle seine monumental-malerischen Entwürfe zur Ausführung gebracht haben.

Die große Bedeutung Rahls für die Monumentalmalerei zuerst mit sicherem Künstlerblick erfaßt und gewürdigt zu haben, ist eines der vielen Verdienste Hansens, welcher den Meister zur Ausschmückung des Arsenalpantheons herbeiziehen wollte. Bekanntlich fügten es die Verhältnisse, daß in dem gesammten Riesenbau von Rahl'schen Compositionen nur die sechs allegorischen Darstellungen der Treppenhalle zur Ausführung gelangten; es dürfte deshalb nicht ohne Interesse sein, den weniger bekannten, seinerzeit für die Ruhmeshalle bestimmten, in der Akademie befindlichen Cartons hier einige Worte zu schenken. Für die Kuppel plante der Meister die vier biblisch-typischen Kriegergestalten (Gideon, Josua, Michael und David), für den umlaufenden Rundfries die Urgeschichte der Deutschen (ihr Leben, Markomannenkrieg, Römerherrschaft, Gründung Vindobona's und Avareneinfall), für die Lunetten vier große Bilder: „Sieg Karls des Großen über die Avaren bei Königstetten", „Erstürmung von Ptolemais durch Leopold den Tugendhaften", „Friedrichs des Streitbaren Sieg über die Mongolen an der Leitha" und „Rudolf von Habsburg bei der Leiche Ottokars von Böhmen". In

den Zwickeln endlich sollten, diesen Bildern entsprechend, Weisheit, Religion, Stärke und Mäßigung sinnbildlich dargestellt werden. Der, wie man sieht, stark hervortretende allegorische Zug in diesen geistvollen Compositionen, die — was Cornelius und Kaulbach beide anerkannt haben — an Lebensfülle und gewaltiger monumentaler Ausgiebigkeit ihres Gleichen suchen, mag damals gewisse Bedenken hervorgerufen haben.

Andere monumental-malerische Compositionen Rahls sind die schönen Fresken des Heinrichshofes und der griechischen Kirche am Fleischmarkt, im Opernpalais der Vorhang der tragischen Oper mit der Orpheus-Mythe und im Palais Todesco (Speisesaal) die farbenprächtige Paris-Mythe, welche letztere der Meister erst im wahren malerisch-poetischen Sinne geschaffen hat. Im Arbeitszimmer des Barons findet man auf Industrie, Handel 2c. bezügliche Bilder und im Boudoir der Baronin die „weiblichen Tugenden" dargestellt. Baron Sina besitzt von Rahl die bekannten Lunettenbilder der vier Elemente, von denen die „Luft" das beste sein dürfte, und in der Einfahrt die „vier Jahreszeiten" und die „Künste", welche indeß durch die Nässe etwas gelitten haben. Dem Kunstfreund seien zugleich auch die vier großen in demselben Besitze befindlichen Oelgemälde Rahls aus der griechischen Heroengeschichte, sowie das „Urtheil des Paris" (bei Herrn Sectionschef Heyder) empfohlen. Zwanzig lebensvolle Compositionen des Meisters über die Argonauten-Sage befinden sich beim Grafen Wimpffen. Im Porträt war Rahl mitunter sehr glücklich, während er anderseits zuweilen unbedeutendere Personen allzu „monumental" auffaßte. Er hat sodann eine Anzahl ganz prächtiger Studienköpfe gemalt, welche sich zum

Theil im Besitze des bekannten Kunstfreundes Dr. Bach (Bruder des ehemaligen Ministers) befinden. Die meisten Bildnisse malte Rahl in Pest, darunter das bekannte Liszt-Bild und eine große Anzahl Personen aus der höchsten Aristokratie, wie: Zichy, Károly, Almásy, Bethlen, Pejacsevics, Podmanitzky ꝛc. Zu seinen früheren Porträts gehören das des Königs von Dänemark und die des königlichen Paares (Otto und Amalie) von Griechenland. Desgleichen hat er den Baron Sina, welcher sich seitdem mehreremale durch Professor Griepenkerl porträtiren ließ, sowie das sehr gelungene Bildniß des Buchhändlers der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, Herrn Moriz Gerold, gemalt.

Unter den Schülern Rahls sind vor Allen zu nennen: Bitterlich, die Professoren Griepenkerl und Eisenmenger, der Landschafter Josef Hoffmann und der Bildnißmaler A. George-Mayer, sodann die beiden Ungarn Than und Lotze (Bilder im Pester Redoutensaale), von denen der Erste auch die Cartons für das Pester Museum componirt und das originelle, obwohl etwas akademisch gehaltene Bild: „Fata Morgana", sowie das aus der Kunsthalle her bekannte große Bild: „Nach der Marchfelder Schlacht" gemalt hat, ferner Gustav Gaul, Ignatz Seelos, Romako (Hermannsschlacht), Mantler (Kreuzabnahme) u. s. w. Canon und Aigner hospitirten bei Rahl, der erstere jedoch nur kurze Zeit und der letztere bereits als ausübender Künstler, welcher indeß in dieser Schule sich jenen soliden Styl aneignete, der ihn heute so vortheilhaft vor manchem anderen Bildnißmaler auszeichnet. Auch Anselm Feuerbach besuchte, bevor er nach Antwerpen ging, einige Wochen die Schule Rahls, welcher den jungen Mann nur ungern ziehen ließ. Wir werden die meisten

dieſer Künſtler im Verlauf dieſer Studien wiederfinden, nur Eduard Bitterlich, der ſeit bald drei Jahren zum Meiſter heimgegangen iſt, möge hier zum Schluß einige Worte wärmſten Nachrufs finden. Ihm war insbeſondere von der Muſe gegeben worden, was ſie dem gewaltigen Rahl verſagt hatte: Anmuth, Feinheit, Milde, Schönheit und Reinheit in der Form. Bitterlich war nicht nur ein wunderbarer Zeichner, ſondern ein griechiſcher Bildhauer im antiken Sinne des Wortes. Man braucht nur ſeine Modellſkizzen zu den Schiller- und Goethe-Denkmalen, ſowie die kleine Wachsbüſte Rahls (im Beſitze Eiſenmengers) geſehen zu haben, um in dieſem zu früh Dahingegangenen einen für die Plaſtik wie für die Malerei gleich unerſetzlichen Verluſt zu beklagen. Der herrlichbegnadete Zeichenſtift Bitterlichs war ganz der Aufgabe geweiht, Rahls Genie zum volledlen, formenſchönen Ausdruck zu bringen, weßhalb er nur wenig Selbſtändiges ſchuf; denn, gleich als ob die Natur dieſe beiden ſich ergänzenden Begabungen hätte feſt miteinander verbinden wollen, ging der Schüler ganz im Lehrer auf, ja er opferte ſich beinahe für ihn. Beide ſind nun hinüber, aber ihr Denkmal haben ſie ſich geſetzt, nicht allein im Herzen der Rahlianer, ſondern in dem der ganzen deutſchen Künſtlerſchaft.

Hans Makart.

Anfang April 1875.

Es ist ein Pförtlein in grauer Bretterwand; wir lesen darauf: „Hans Makart" und treten ein. Eine Gartenoase; links die nüchternen Gebäulichkeiten des Gußhauses, rechts mitten im Grün ein Pavillon mit hohem, monumentalem Bogenfenster, gen rückwärts ein behaglich Cottage ... Hier hat die kaiserliche Munificenz Hans Makart ein Asyl geschaffen. Ein graubärtiger Diener geleitet uns durch einen Vorraum mit heiteren Wandgemälden an eine hohe Thüre, der Vorhang lüftet sich und .... fällts nicht plötzlich wie eine Binde von unseren Augen? So seltsam prächtig ist's hier und doch so heimlich, wie ein Blick in ein bildertoll-phantastisch Märchen!

Und ein träumerisch, farbenrauschig Schwelgen überkömmt uns; weitläufige alte Gobelins bedecken das braune Wandgetäfel des hohen lichten Raumes; im Plafondgebälk nisten Sonnenbrenner und ein wunderlicher Zierleuchter hängt herab; Fresken verdämmern auf Goldgrund, Bilder leuchten aus dunklen Rahmen, bizarres Nippzeug, schlankhalsige und dickbäuchige Gefäße, Zierbronzen, mildfarbenprächtige Stoffe und Teppiche aus der Levante, uralte Truhen, vertraktes

Schnitzwerk, plastische Gruppen, tropisch Blattgefieder, Tigerfelle, Panzermänner und Waffengruppen . . . Alles in dieser lebendigen, stoffschweren, malerischen Besestan-Pracht stimmt ganz wunderbar zu dem breiten, heiter-phantastischen Decorationsstyl, der hier eines der schönsten Ateliers der Welt geschaffen.

Doch mälig weicht der Zauber und der Blick klärt sich. Seltsam! Was vorerst kunterbunt zusammengewürfelt schien, ist nun — man fühlt es — alles an seinem Platze, den ihm ein feinordnender, decorativer Instinct inmitten des scheinbaren Ueber- und Durcheinander angewiesen hat; wir schwören beispielsweise, daß jener japanische Bronzekessel auf seinen römischen Dreifuß gehört und die Pfaufedernbüsche den braunen, geschnitzten Amorinen dort hinter den Ohren gewachsen sind. An der Längenwand links goldverschnörkelt sich in übermüthigem Zopf ein kaminartiger Aufbau empor, einen gemalten Frauenkopf im Medaillon haltend. Hier oben, wo der Pfauenstutzer auf der Altanbrüstung sich spreizt, geht ein Emporgemach heraus; eine massive, malerisch decorirte Treppenanlage mit gewundenen, sculpturenwimmelnden Zierfäulen führt hinauf. Es ist ein reizender, lauschiger Raum, eine Art von Kunstboudoir mit incrustirten Möbeln, Gobelins, Teppichen, Schnurrpfeifereien, Waffen, Alterthümern und Schreinen herausstaffirt; auf der Simskrönung eines Renaissance-Himmelbettes tutet eine Fama auf ihrer Posaune .... Der Plafond zeigt in tiefen, unregelmäßigen Feldern zwischen phantastischem Arabeskengeranke Medaillonbilder auf Bunt- und Goldgrund; durch das buckelverglaste und mit alten Bilderscheiben gedämpfte Fenster verdämmert das Licht. Wie viele köstliche Abende hat sich hier schon die

heuerte Künſtlerlaune bereitet! Jetzt lehnen wir auf der Brüſtung vorn zwiſchen den geſchnitzten Säulenſtämmen und tauchen den Blick hinab in's Atelier, welches unſere Phantaſie unwillkürlich belebt; der Farbenzauber beginnt ſein Weben, die Paſtoſen erglühen, das Fleiſch an den Leibern ſchauert auf und aus Rahmen und Getäfel ſteigen ſachte die prächtigen, geſchmeidelüſternen Weiber, ihre goldkruſtigen Gürtel ſchüttelnd.

Hier ſchafft Makart, im Bann der Farbenſirene. Wir haben ſeinem Atelier ein paar ausgiebigere Pinſelſtriche gewidmet, weil dies Atelier ein glänzender Ausdruck ſeines decorativen Genies, ein Theil ſeines Ruhmes, ein Theil von Makart ſelbſt iſt. Beim Künſtler ganz beſonders erlaubt das Schaffensheim einen Rückſchluß auf ſeine Eigenart, man unterſchätze deshalb nicht das Verweilen bei ſolcher Aeußerlichkeit in ſeiner charakteriſtiſchen Bedeutung. Um einen Künſtler von ſo farbenviſionärer Phantaſie, ſo eminent ſinnlichem Lebens- und Stimmungsgefühl richtig zu beurtheilen, muß man nicht allein die ſchöne Sinnlichkeit der Farbe nicht fürchten und farbig zu ſehen im Stande ſein, ſondern auch den Maler ſelbſt — inmitten ſeiner magiſchen Kreiſe faſſen, freilich dann aber auch gegen den Zauber gefeit ſein.

Ende der Fünfziger Jahre klopfte ein blutjunger Kunſtaſpirant, der Sohn des Salzburger Schloßwarts, an die Pforten unſerer Maler-Akademie. Es dauerte indeß nicht lange, ſo verließ er, nicht gerade ſehr aufgemuntert, dieſe Anſtalt wieder, um zu Piloty nach München zu gehen, wo er einige Zeit darauf ſein erſtes Bild malte. Der üppige Reichthum intenſiver Pigmente ſchien ihn ganz wunderbar

angeregt zu haben und es entstand der „Pappenheimer in der Schlacht am weißen Berge". Diese Schlacht, welche bekanntlich der „Winterkönig" verlor, ward für den Künstler wenigstens ein Atelier-Sieg. Der Salzburger hatte zwar noch nicht viel gelernt, aber er führte einen Pinsel zum Erstaunen, so verwegen im Zug, so farbig-malerisch, daß Meister Piloty ihm das Günstigste in Aussicht stellte. Der junge Künstler ließ in den nächsten Jahren mehrere Bilder, darunter einen „schlafenden Sänger", von Traumgenien umgaukelt, folgen und sandte eines Tages zur deutschen Ausstellung des 1868 eröffneten Wiener Künstlerhauses einen Cyclus von drei Amoretten-Bildern, welche außergewöhnliches Aufsehen erregten und plötzlich den Namen: „Hans Makart" in Aller Mund brachten. Die damals vielbewunderten und fast noch mehr geschmähten „Amoretten" wanderten alsbald nach dem gräflich Palffy'schen Schlosse Königshaiden, wo sie heute noch sind.

Einige Zeit darauf ereignete es sich, daß die bisda immer noch spärlich besuchten Räume des Künstlerhauses wie durch Zauberschlag sich mit massenhaften Besuchern füllten. Den Zauber übte wieder ein Dreibilder-Cyclus Makarts — „Die sieben Todsünden" — aus. Alsbald entfesselte sich inmitten vulcanischer Enthusiasmus-Ausbrüche eine kritische Windsbraut über diese Schöpfungen. Die geniale Verwegenheit und ungebundene Sinnlichkeit, womit der Maler die sieben allmächtigen Menschenlaster mit all ihrem bethörenden Aberwitz, ihren toll entfesselten Genußverzückungen, ihren hohnlachenden Triumphen und stumpfen Erschöpfungen darzustellen gewagt hatte, mußten an sich schon auf's Tiefste verblüffen. Dazu kam aber noch eine das Auge wahrhaft

heiterſte Künſtlerlaune bereitet! Jetzt lehnen wir auf der Brüſtung vorn zwiſchen den geſchnitzten Säulenſtämmen und tauchen den Blick hinab in's Atelier, welches unſere Phantaſie unwillkürlich belebt; der Farbenzauber beginnt ſein Weben, die Paſtoſen erglühen, das Fleiſch an den Leibern ſchauert auf und aus Rahmen und Getäfel ſteigen ſachte die prächtigen, geſchmeidelüſternen Weiber, ihre goldkruſtigen Gürtel ſchüttelnd.

Hier ſchafft Makart, im Bann der Farbenſirene. Wir haben ſeinem Atelier ein paar ausgiebigere Pinſelſtriche gewidmet, weil dies Atelier ein glänzender Ausdruck ſeines decorativen Genies, ein Theil ſeines Ruhmes, ein Theil von Makart ſelbſt iſt. Beim Künſtler ganz beſonders erlaubt das Schaffensheim einen Rückſchluß auf ſeine Eigenart, man unterſchätze deshalb nicht das Verweilen bei ſolcher Aeußerlichkeit in ſeiner charakteriſtiſchen Bedeutung. Um einen Künſtler von ſo farbenviſionärer Phantaſie, ſo eminent ſinnlichem Lebens- und Stimmungsgefühl richtig zu beurtheilen, muß man nicht allein die ſchöne Sinnlichkeit der Farbe nicht fürchten und farbig zu ſehen im Stande ſein, ſondern auch den Maler ſelbſt — inmitten ſeiner magiſchen Kreiſe faſſen, freilich dann aber auch gegen den Zauber gefeit ſein.

Ende der Fünfziger Jahre klopfte ein blutjunger Kunſtaſpirant, der Sohn des Salzburger Schloßwarts, an die Pforten unſerer Maler-Akademie. Es dauerte indeß nicht lange, ſo verließ er, nicht gerade ſehr aufgemuntert, dieſe Anſtalt wieder, um zu Piloty nach München zu gehen, wo er einige Zeit darauf ſein erſtes Bild malte. Der üppige Reichthum intenſiver Pigmente ſchien ihn ganz wunderbar

angeregt zu haben und es entstand der „Pappenheimer in der Schlacht am weißen Berge". Diese Schlacht, welche bekanntlich der „Winterkönig" verlor, ward für den Künstler wenigstens ein Atelier-Sieg. Der Salzburger hatte zwar noch nicht viel gelernt, aber er führte einen Pinsel zum Erstaunen, so verwegen im Zug, so farbig-malerisch, daß Meister Piloty ihm das Günstigste in Aussicht stellte. Der junge Künstler ließ in den nächsten Jahren mehrere Bilder, darunter einen „schlafenden Sänger", von Traumgenien umgaukelt, folgen und sandte eines Tages zur deutschen Ausstellung des 1868 eröffneten Wiener Künstlerhauses einen Cyclus von drei Amoretten-Bildern, welche außergewöhnliches Aufsehen erregten und plötzlich den Namen: „Hans Makart" in Aller Mund brachten. Die damals vielbewunderten und fast noch mehr geschmähten „Amoretten" wanderten alsbald nach dem gräflich Palffy'schen Schlosse Königshaiden, wo sie heute noch sind.

Einige Zeit darauf ereignete es sich, daß die bisda immer noch spärlich besuchten Räume des Künstlerhauses wie durch Zauberschlag sich mit massenhaften Besuchern füllten. Den Zauber übte wieder ein Dreibilder-Cyclus Makarts — „Die sieben Todsünden" — aus. Alsbald entfesselte sich inmitten vulcanischer Enthusiasmus-Ausbrüche eine kritische Windsbraut über diese Schöpfungen. Die geniale Verwegenheit und ungebundene Sinnlichkeit, womit der Maler die sieben allmächtigen Menschenlaster mit all ihrem bethörenden Aberwitz, ihren toll entfesselten Genußverzückungen, ihren hohnlachenden Triumphen und stumpfen Erschöpfungen darzustellen gewagt hatte, mußten an sich schon auf's Tiefste verblüffen. Dazu kam aber noch eine das Auge wahrhaft

verſengende und den Sinn mit gefährlichen Aromen berauſchende Farbenmagie, welche von dieſer Anhäufung von nackten Prachtleibern, decorativen Staffagen, lebensvollen Gruppirungen und draſtiſchen Scenen ausſtrömte. Nach dem „Todſünden"-Bild, welches ſpäter nach Florenz ging, folgten, von den lange hoch gehenden Wogen dieſes Erfolges getragen: die in Rom gemalte „ſcheintodte Julia", eine Compoſition von ſeltſam traumhaftem Reiz, welche zu den Ehren des Belvedere zugelaſſen ward und die beiden „Abundantien" (des Meeres und der Erde Gaben), jene Prachtſtücke decorativ-maleriſcher Herrlichkeit, welche urſprünglich für den Speiſeſaal eines ungariſchen Magnaten gemalt, ſpäter in den Beſitz des Berliner Kunſthändlers Sachſe übergingen, welcher ſie auf Reiſen ſchickte, wo ſie ſich Geld und Ehren, zugleich aber auch, wie ich höre, in Folge der Reiſeſtrapazen ein Halbdutzend Löcher geholt haben. „Catharina Cornaro, die Huldigungen Venedigs empfangend" — das famoſe „Hunderttauſend"-Guldenbild, trat darauf mit vollen Anſprüchen eines großen Hiſtorienbildes auf, ohne jedoch denſelben vollkommen zu genügen. Das geſchichtliche Moment fand ſeinen bloß äußerlichen Ausdruck in einem Ceremoniengemälde, welches zwar als ſolches eine großartige, blendende maleriſche Wirkung ausübte, ſich jedoch in der Charakteriſtik nicht zur geiſtigen Bedeutung eines Hiſtorienbildes zu erheben vermochte. Die „Cornaro" iſt über den Ocean nach Amerika gewandert.

Von den bisher genannten Bildern Makarts hat Wien nur eines — nämlich das der Belvederegallerie — behalten, die nachfolgenden dagegen befinden ſich alle in Wien und werden auch wohl da bleiben, mit Ausnahme von „Cleopatra's Nilfahrt", welche an einen Münchner Kunſthändler verkauft iſt.

Fünf hiesige Kunstfreunde besitzen nämlich meist in die Architektur eingefügte Gemälde von Makart: der Geschichtsschreiber Baron Helfert, der Großindustrielle Baron Leitenberger und der bekannte Kunstmäcen Herr Nicolaus Dumba (alle drei am Parkring wohnhaft), ferner der Baumeister Oetzelt (Schottenring) und der Großhändler Anspitz (Schwarzenbergstraße). Im Palais Helfert finden wir in dem vom Architekten Carl Kaiser decorirten, eichengetäfelten Speisesaale neun farbensatte Wandbilder, worunter ich besonders zwei prächtige Najaden und zwei Jagdscenen (Frauen und Knaben) hervorheben möchte. Wer Contraste liebt, der sehe sich die zarten, duftigen Plafondamorinen von Seitz im prächtigen Marmorsaale an. Baron Leitenberger besitzt die „Japanesin mit dem Vogelnest" und zwei Cleopatrabilder, davon ein Kniestück und ein großes Bild, welches Letztere zu den besten Leistungen des Meisters gehört. Die „Japanesin", eine Makartisch üppige Dame, erhält nur durch ihren hinterasiatischen Chignon und die munteren Schlitzaugen ein nationales Gepräge, sonst fließt in ihren Adern das Blut des europäischen Modells. Der vielfach und insbesondere auch bei den modernen Franzosen (Gérôme, Picou, Gigoux, Berthet) beliebte Cleopatra-Vorwurf ist von Makart dreimal behandelt worden. Das Cleopatrabild, wo die Königin sich mit zwei Lieblingssclavinnen den Tod gibt, ist einer Beschreibung werth, doch möchte ich des Contrastes halber zuerst ein noch größeres, für die Behandlungsweise des Vorwurfs vielleicht zu großes Bild vorführen, welches die Königin von Misraim dem Marc Anton nach der Schlacht bei Philippi entgegenziehend darstellt, jedoch schlicht und recht als eine „Nilfahrt Cleopatra's" bezeichnet werden könnte.

Theil im Beſitze des bekannten Kunſtfreundes Dr. Bach (Bruder des ehemaligen Miniſters) befinden. Die meiſten Bildniſſe malte Rahl in Peſt, darunter das bekannte Lißt-Bild und eine große Anzahl Perſonen aus der höchſten Ariſtokratie, wie: Zichy, Károly, Almáſy, Bethlen, Pejacsevics, Podmanitzky ꝛc. Zu ſeinen früheren Porträts gehören das des Königs von Dänemark und die des königlichen Paares (Otto und Amalie) von Griechenland. Desgleichen hat er den Baron Sina, welcher ſich ſeitdem mehreremale durch Profeſſor Griepenkerl porträtiren ließ, ſowie das ſehr gelungene Bildniß des Buchhändlers der kaiſerl. Akademie der Wiſſenſchaften, Herrn Moriz Gerold, gemalt.

Unter den Schülern Rahls ſind vor Allen zu nennen: Bitterlich, die Profeſſoren Griepenkerl und Eiſenmenger, der Landſchafter Joſef Hoffmann und der Bildnißmaler A. George-Mayer, ſodann die beiden Ungarn Than und Lotze (Bilder im Peſter Redoutenſaale), von denen der Erſte auch die Cartons für das Peſter Muſeum componirt und das originelle, obwohl etwas akademiſch gehaltene Bild: „Fata Morgana", ſowie das aus der Kunſthalle her bekannte große Bild: „Nach der Marchfelder Schlacht" gemalt hat, ferner Guſtav Gaul, Ignatz Seelos, Romako (Hermannsſchlacht), Mantler (Kreuzabnahme) u. ſ. w. Canon und Aigner hoſpitirten bei Rahl, der erſtere jedoch nur kurze Zeit und der letztere bereits als ausübender Künſtler, welcher indeß in dieſer Schule ſich jenen ſoliden Styl aneignete, der ihn heute ſo vortheilhaft vor manchem anderen Bildnißmaler auszeichnet. Auch Anſelm Feuerbach beſuchte, bevor er nach Antwerpen ging, einige Wochen die Schule Rahls, welcher den jungen Mann nur ungern ziehen ließ. Wir werden die meiſten

dieſer Künſtler im Verlauf dieſer Studien wiederfinden, nur Eduard Bitterlich, der ſeit bald drei Jahren zum Meiſter heimgegangen iſt, möge hier zum Schluß einige Worte wärmſten Nachrufs finden. Ihm war insbeſondere von der Muſe gegeben worden, was ſie dem gewaltigen Rahl verſagt hatte: Anmuth, Feinheit, Milde, Schönheit und Reinheit in der Form. Bitterlich war nicht nur ein wunderbarer Zeichner, ſondern ein griechiſcher Bildhauer im antiken Sinne des Wortes. Man braucht nur ſeine Modellſkizzen zu den Schiller- und Goethe-Denkmalen, ſowie die kleine Wachsbüſte Rahls (im Beſitze Eiſenmengers) geſehen zu haben, um in dieſem zu früh Dahingegangenen einen für die Plaſtik wie für die Malerei gleich unerſetzlichen Verluſt zu beklagen. Der herrlichbegnadete Zeichenſtift Bitterlichs war ganz der Aufgabe geweiht, Rahls Genie zum volledlen, formenſchönen Ausdruck zu bringen, weßhalb er nur wenig Selbſtändiges ſchuf; denn, gleich als ob die Natur dieſe beiden ſich ergänzenden Begabungen hätte feſt miteinander verbinden wollen, ging der Schüler ganz im Lehrer auf, ja er opferte ſich beinahe für ihn. Beide ſind nun hinüber, aber ihr Denkmal haben ſie ſich geſetzt, nicht allein im Herzen der Rahlianer, ſondern in dem der ganzen deutſchen Künſtlerſchaft.

Hans Makart.

Anfang April 1875.

Es ist ein Pförtlein in grauer Bretterwand; wir lesen darauf: „Hans Makart" und treten ein. Eine Gartenoase; links die nüchternen Gebäulichkeiten des Gußhauses, rechts mitten im Grün ein Pavillon mit hohem, monumentalem Bogenfenster, gen rückwärts ein behaglich Cottage ... Hier hat die kaiserliche Munificenz Hans Makart ein Asyl geschaffen. Ein graubärtiger Diener geleitet uns durch einen Vorraum mit heiteren Wandgemälden an eine hohe Thüre, der Vorhang lüftet sich und .... fällts nicht plötzlich wie eine Binde von unseren Augen? So seltsam prächtig ist's hier und doch so heimlich, wie ein Blick in ein bildertoll-phantastisch Märchen!

Und ein träumerisch, farbenrauschig Schwelgen überkömmt uns; weitläufige alte Gobelins bedecken das braune Wandgetäfel des hohen lichten Raumes; im Plafondgebälk nisten Sonnenbrenner und ein wunderlicher Zierleuchter hängt herab; Fresken verdämmern auf Goldgrund, Bilder leuchten aus dunklen Rahmen, bizarres Nippzeug, schlankhalsige und dickbäuchige Gefäße, Zierbronzen, mildfarbenprächtige Stoffe und Teppiche aus der Levante, uralte Truhen, vertraktes

Schnitzwerk, plastische Gruppen, tropisch Blattgefieder, Tigerfelle, Panzermänner und Waffengruppen . . . Alles in dieser lebendigen, stoffschweren, malerischen Besestan-Pracht stimmt ganz wunderbar zu dem breiten, heiter-phantastischen Decorationsstyl, der hier eines der schönsten Ateliers der Welt geschaffen.

Doch mälig weicht der Zauber und der Blick klärt sich. Seltsam! Was vorerst kunterbunt zusammengewürfelt schien, ist nun — man fühlt es — alles an seinem Platze, den ihm ein feinordnender, decorativer Instinct inmitten des scheinbaren Ueber- und Durcheinander angewiesen hat; wir schwören beispielsweise, daß jener japanische Bronzekessel auf seinen römischen Dreifuß gehört und die Pfaufedernbüsche den braunen, geschnitzten Amorinen dort hinter den Ohren gewachsen sind. An der Längenwand links goldverschnörkelt sich in übermüthigem Zopf ein kaminartiger Aufbau empor, einen gemalten Frauenkopf im Medaillon haltend. Hier oben, wo der Pfauenstutzer auf der Altanbrüstung sich spreizt, geht ein Emporgemach heraus; eine massive, malerisch decorirte Treppenanlage mit gewundenen, sculpturenwimmelnden Zierfäulen führt hinauf. Es ist ein reizender, lauschiger Raum, eine Art von Kunstboudoir mit incrustirten Möbeln, Gobelins, Teppichen, Schnurrpfeifereien, Waffen, Alterthümern und Schreinen herausstaffirt; auf der Simskrönung eines Renaissance-Himmelbettes tutet eine Fama auf ihrer Posaune .... Der Plafond zeigt in tiefen, unregelmäßigen Feldern zwischen phantastischem Arabeskengeranke Medaillonbilder auf Bunt- und Goldgrund; durch das buckelverglaste und mit alten Bilderscheiben gedämpfte Fenster verdämmert das Licht. Wie viele köstliche Abende hat sich hier schon die

heiterſte Künſtlerlaune bereitet! Jetzt lehnen wir auf der Brüſtung vorn zwiſchen den geſchnitzten Säulenſtämmen und tauchen den Blick hinab in's Atelier, welches unſere Phantaſie unwillkürlich belebt; der Farbenzauber beginnt ſein Weben, die Paſtoſen erglühen, das Fleiſch an den Leibern ſchauert auf und aus Rahmen und Getäfel ſteigen ſachte die prächtigen, geſchmeidelüſternen Weiber, ihre goldkruſtigen Gürtel ſchüttelnd.

Hier ſchafft Makart, im Bann der Farbenſirene. Wir haben ſeinem Atelier ein paar ausgiebigere Pinſelſtriche gewidmet, weil dies Atelier ein glänzender Ausdruck ſeines decorativen Genies, ein Theil ſeines Ruhmes, ein Theil von Makart ſelbſt iſt. Beim Künſtler ganz beſonders erlaubt das Schaffensheim einen Rückſchluß auf ſeine Eigenart, man unterſchätze deshalb nicht das Verweilen bei ſolcher Aeußerlichkeit in ſeiner charakteriſtiſchen Bedeutung. Um einen Künſtler von ſo farbenviſionärer Phantaſie, ſo eminent ſinnlichem Lebens- und Stimmungsgefühl richtig zu beurtheilen, muß man nicht allein die ſchöne Sinnlichkeit der Farbe nicht fürchten und farbig zu ſehen im Stande ſein, ſondern auch den Maler ſelbſt — inmitten ſeiner magiſchen Kreiſe faſſen, freilich dann aber auch gegen den Zauber gefeit ſein.

Ende der Fünfziger Jahre klopfte ein blutjunger Kunſtaſpirant, der Sohn des Salzburger Schloßwarts, an die Pforten unſerer Maler-Akademie. Es dauerte indeß nicht lange, ſo verließ er, nicht gerade ſehr aufgemuntert, dieſe Anſtalt wieder, um zu Piloty nach München zu gehen, wo er einige Zeit darauf ſein erſtes Bild malte. Der üppige Reichthum intenſiver Pigmente ſchien ihn ganz wunderbar

angeregt zu haben und es entstand der „Pappenheimer in der Schlacht am weißen Berge". Diese Schlacht, welche bekanntlich der „Winterkönig" verlor, ward für den Künstler wenigstens ein Atelier-Sieg. Der Salzburger hatte zwar noch nicht viel gelernt, aber er führte einen Pinsel zum Erstaunen, so verwegen im Zug, so farbig-malerisch, daß Meister Piloty ihm das Günstigste in Aussicht stellte. Der junge Künstler ließ in den nächsten Jahren mehrere Bilder, darunter einen „schlafenden Sänger", von Traumgenien umgaukelt, folgen und sandte eines Tages zur deutschen Ausstellung des 1868 eröffneten Wiener Künstlerhauses einen Cyclus von drei Amoretten-Bildern, welche außergewöhnliches Aufsehen erregten und plötzlich den Namen: „Hans Makart" in Aller Mund brachten. Die damals vielbewunderten und fast noch mehr geschmähten „Amoretten" wanderten alsbald nach dem gräflich Palffy'schen Schlosse Königshaiden, wo sie heute noch sind.

Einige Zeit darauf ereignete es sich, daß die bisda immer noch spärlich besuchten Räume des Künstlerhauses wie durch Zauberschlag sich mit massenhaften Besuchern füllten. Den Zauber übte wieder ein Dreibilder-Cyclus Makarts — „Die sieben Todsünden" — aus. Alsbald entfesselte sich inmitten vulcanischer Enthusiasmus-Ausbrüche eine kritische Windsbraut über diese Schöpfungen. Die geniale Verwegenheit und ungebundene Sinnlichkeit, womit der Maler die sieben allmächtigen Menschenlaster mit all ihrem bethörenden Aberwitz, ihren toll entfesselten Genußverzückungen, ihren hohnlachenden Triumphen und stumpfen Erschöpfungen darzustellen gewagt hatte, mußten an sich schon auf's Tiefste verblüffen. Dazu kam aber noch eine das Auge wahrhaft

verſengende und den Sinn mit gefährlichen Aromen berauſchende Farbenmagie, welche von dieſer Anhäufung von nackten Prachtleibern, decorativen Staffagen, lebensvollen Gruppirungen und draſtiſchen Scenen ausſtrömte. Nach dem „Todſünden"-Bild, welches ſpäter nach Florenz ging, folgten, von den lange hoch gehenden Wogen dieſes Erfolges getragen: die in Rom gemalte „ſcheintodte Julia", eine Compoſition von ſeltſam traumhaftem Reiz, welche zu den Ehren des Belvedere zugelaſſen ward und die beiden „Abundantien" (des Meeres und der Erde Gaben), jene Prachtſtücke decorativ-maleriſcher Herrlichkeit, welche urſprünglich für den Speiſeſaal eines ungariſchen Magnaten gemalt, ſpäter in den Beſitz des Berliner Kunſthändlers Sachſe übergingen, welcher ſie auf Reiſen ſchickte, wo ſie ſich Geld und Ehren, zugleich aber auch, wie ich höre, in Folge der Reiſeſtrapazen ein Halbdutzend Löcher geholt haben. „Catharina Cornaro, die Huldigungen Venedigs empfangend" — das famoſe „Hunderttauſend"-Guldenbild, trat darauf mit vollen Anſprüchen eines großen Hiſtorienbildes auf, ohne jedoch denſelben vollkommen zu genügen. Das geſchichtliche Moment fand ſeinen bloß äußerlichen Ausdruck in einem Ceremoniengemälde, welches zwar als ſolches eine großartige, blendende maleriſche Wirkung ausübte, ſich jedoch in der Charakteriſtik nicht zur geiſtigen Bedeutung eines Hiſtorienbildes zu erheben vermochte. Die „Cornaro" iſt über den Ocean nach Amerika gewandert.

Von den bisher genannten Bildern Makarts hat Wien nur eines — nämlich das der Belvederegallerie — behalten, die nachfolgenden dagegen befinden ſich alle in Wien und werden auch wohl da bleiben, mit Ausnahme von „Cleopatra's Nilfahrt", welche an einen Münchner Kunſthändler verkauft iſt.

Fünf hiesige Kunstfreunde besitzen nämlich meist in die Architektur eingefügte Gemälde von Makart: der Geschichtsschreiber Baron Helfert, der Großindustrielle Baron Leitenberger und der bekannte Kunstmäcen Herr Nicolaus Dumba (alle drei am Parkring wohnhaft), ferner der Baumeister Oetzelt (Schottenring) und der Großhändler Auspitz (Schwarzenbergstraße). Im Palais Helfert finden wir in dem vom Architekten Carl Kaiser decorirten, eichengetäfelten Speisesaale neun farbensatte Wandbilder, worunter ich besonders zwei prächtige Najaden und zwei Jagdscenen (Frauen und Knaben) hervorheben möchte. Wer Contraste liebt, der sehe sich die zarten, duftigen Plafondamorinen von Seitz im prächtigen Marmorsaale an. Baron Leitenberger besitzt die „Japanesin mit dem Vogelnest" und zwei Cleopatrabilder, davon ein Kniestück und ein großes Bild, welches Letztere zu den besten Leistungen des Meisters gehört. Die „Japanesin", eine Makartisch üppige Dame, erhält nur durch ihren hinterasiatischen Chignon und die munteren Schlitzaugen ein nationales Gepräge, sonst fließt in ihren Adern das Blut des europäischen Modells. Der vielfach und insbesondere auch bei den modernen Franzosen (Gérôme, Picou, Gigoux, Berthet) beliebte Cleopatra-Vorwurf ist von Makart dreimal behandelt worden. Das Cleopatrabild, wo die Königin sich mit zwei Lieblingsslavinnen den Tod gibt, ist einer Beschreibung werth, doch möchte ich des Contrastes halber zuerst ein noch größeres, für die Behandlungsweise des Vorwurfs vielleicht zu großes Bild vorführen, welches die Königin von Misraim dem Marc Anton nach der Schlacht bei Philippi entgegenziehend darstellt, jedoch schlicht und recht als eine „Nilfahrt Cleopatra's" bezeichnet werden könnte.

Schwüle Ruhe liegt auf dem paradiesgeborenen Nil. Gegen die Fluth rauſcht langſam die Prachtbarke, von den braunen Schiffsknechten ſtromauf gewuchtet. Unter herrlich geſchmücktem Zelte lagert ſie, die reizbewußte Tochter des „Flötenſpielers auf dem Thron", die Cäſaren-Bezwingerin, in welcher ſich die ganze gefährliche Sinnenbethörung des geheimnißvollen Nillandes incarnirt hat. Der weißſeidene Sonnenſchirm ſpielt wie phosphoriſch Licht über ihrem träumeriſchen Haupte, deſſen dunkler Blick in verlorene Horizonte taucht. Auf den Schultern der Schiffsknechte lehnen Sclavinnen mit Muſcheln und Wedeln in den erhobenen Händen — Muſcheln, da ja die Alten den Nil bereits das Meer nannten. Am gold-ſtumpfen Kahnſchnabel, wo auf wunderlich-decorativem Aufſatz die Wappenſchlange nach dem Käferſymbol züngelt, ſteht, das Schiff gleichſam wie ein Fahrthier am Bande lenkend, ein afrikaniſch-amorinenhafter, großäugiger Bube — der Königsknabe, welchen die fruchtbaren ptolemäiſchen Nilköniginnen allezeit dem Volke bei ihren Ausfahrten zeigten, als lebendige Zukunftsverheißung des unvergänglich ſtets wieder friſch im Reiß ergrünenden Herrſcherthums. Sattes Licht, breite Ruhe iſt alles in dieſem Bilde.

Wie ganz anders im Vergleich mit dieſer „Lebensruhe" der Ptolemäerin iſt ihre „Todesruhe" auf dem zweiten Bilde. Auch hier ruht ſie auf üppigem Lager, aber zum letzten Male, denn die Beſiegte wird nie Octavians Siegeswagen ſchmücken. Der Oberkörper der Königin in halbaufrechter Stellung iſt nackt, nur mit fremdartigem Geſchmeide bekleidet. Zwiſchen den Brüſten ruht das Königsjuwel, die geheiligte „Käfergemme". Ein goldſatter Shawl iſt über die Lenden geworfen. Das Haupt bedeckt der ſelt-

ſame Kopfputz, der einſt „Mut“, die fruchtbare Göttin, geſchmückt und ſo zur königlichen Mutterkrone geworden. Es iſt der idoliſirte Aasgeier mit über der Stirn gekrümmtem Schnabel und den Goldfittichen, die ſchlaff über die Schläfen herabgeſunken das bleich-ſchöne Antlitz der Königin in einen fahlfunkelnden Rahmen faſſen. Der Ausdruck ihrer Züge iſt ein Gemiſch von verzweifeltem Todesentſchluß und unüberwindlichem Bangen. Jetzt löſt die Natter langſam ihre dunklen Ringe vom Handgelenk, ganz wie eine plötzlich lebendig gewordene Armſpange und züngelt blutäugig nach den nackten bangen Brüſten . . . .

Von den Sclavinnen iſt für die eine das Todesgeheimniß überwunden; ſie liegt mit verkrampften Fäuſten ausgeſtreckt und die mit Blauarabesken tättowirten Brüſte ſind erſtarrt . . . Bis in's Mark durchgraut kniet die zweite, die Hände vor's Antlitz geſchlagen, ſie will die geliebte Herrin nicht ſterben, ſie will nicht ſehen, was ihr ſelbſt beſchieden. Der Contraſt dieſer drei Geſtalten erſcheint von großer Wirkung. Wie deutet inmitten dieſer Königspracht Alles auf das jähe Ende hin! Man vernimmt förmlich die leiſen Tritte des Todes, welcher bald den ſchwerbefranſten Purpur-Vorhang zurückſchlagen wird, der ſo oft unter ſeinen ſchwülen Falten die Küſſe Cleopatra's erſtickt . . . Vom hohen, maſſiv getriebenen Leuchter flackert die Leuchtflamme weit aus, als wiche ſie von der Todesverfallenen ſcheu zurück; ſo wenigſtens würde ein Fackelzeichenkundiger dieſe fliehende Flamme gedeutet haben. Es liegt ein todesberauſchender Zauber in dieſem Bilde.

Die Plafond- und Wandgemälde im Dumba'ſchen Arbeitscabinet gehen um einige Jahre zurück. Ihre Vor-

würfe beziehen sich auf die bekannte Kunstliebe und bedeutende, insbesondere musikalische Bildung des Hausherrn. Die Bilder sind mit jenem packenden, phantastisch-allegorischen Zug componirt, der Makart besonders eigen ist. Die reizende Wagenlenkerin auf dem Bilde vorn an der linken Seitenwand ist das Porträt des Töchterchens vom Hause. Etwas störend sind die farbigen, goldtättowirten Bücherrücken auf den offenen Gestellen ringsum. In der vom Architekten Fröhlich decorirten Wohnung des Herrn Oetzelt zeigen Salon und Speisesaal Makart'sche Deckenbilder. Die Ersteren veranschaulichen den „Morgen" — eine die Nacht mit emporgehaltener Leuchte verscheuchende Frauengestalt, den „Mittag" — ein blondes Weib mit ausgebreiteten Armen, das Haar gelöst, mit tiefen, ruhigen, dunklen Augen, in sonnenschwüler Aetherglorie schwebend, den „Abend" — eine Frauengestalt, deren heißtöniger Leib, halb purpurverhüllt, durch's Zwielicht dämmert und endlich die „Nacht" — ein unter die Sterne versetztes Liebespaar, das sich brünstig umschlungen hält, indeß der lose Bube aus der Mondscheibe einen Pfeil herunterschießt. Am Speisesaalplafond sind „Wein, Weib und Gesang" dargestellt. Wirklich märchenhaft reizvoll sind die beiden „Schneewittchen"-Bilder im Auspitz'schen Empfangszimmer: wie die Stiefmutter dem arglosen Schneewittchen mit dem vergifteten Kamme naht und Schneewittchen im Zauberschlaf. Auf die beiden Gegenstücke, welche Eduard Charlemont gemalt hat, werden wir zurückkommen. Ein wunderhübsches Bildchen, „Siesta am Hofe der Mediceer", hat Makart nach einem bereits früher schon von ihm behandelten Vorwurfe für den bekannten Galleriebesitzer Herrn Bühlmayer gemalt. Es ist ein vornehmes, fein empfundenes Stück

Renaiſſance, wie ein Juwel in einen herrlichen decorativen Rahmen gefaßt, wo vom matten Goldgrunde der unregelmäßigen Felder bunt-phantaſtiſche Ziermotive ſich abheben. Das figurenreiche Mittelbild iſt von edler, klarer Anordnung und mit feinſtem Stimmungsgefühl componirt. Einzelnes in der Zeichnung iſt, trotz des keckvirtuoſen, ſkizzenhaften Zuges, welcher das Ganze nur ſo hingeworfen hat, ganz vortrefflich, vornehmlich der Celloſpieler links.

Im Atelier befinden ſich gegenwärtig zwei größere Bilder: Das noch unvollendete, welches unſere große Tragödin, Frl. Wolter, als „Meſſalina" (aus der Wilbrandtſchen Tragödie) üppig gelagert darſtellt und die urſprünglich als Vorhang für die „Komiſche Oper" gemalte und öfter als ein halbverfehlter Wurf bezeichnete „Hochzeit des Bacchus und der Ariadne", ein Gemälde von großer Weitläufigkeit, das allerdings manches Schlimme, aber auch wieder ganz prächtige Gruppen aufzuweiſen hat. Vielleicht greift Makart eines Tages plötzlich mit dem Pinſel in dieſe Farbenſchwüle und faßt den Vorwurf noch einmal und zwar dann mit einem Meiſtergriff. Der Bacchantenzug taumelt am naxiotiſchen Geſtade der Braut des Gottes entgegen. Muſchelgeſchmeide ſpülen die Wellen an's Ufer; huldigend ſchwingen ſich Meerweiber empor. Durch das tiefe, metalliſche Braungrün des breitblätterigen Feigenbaumes blaut hie und da der Himmel, ſchwere Rebgewinde wuchten nieder, die Panpfeife ruft, der Centaur ſchüttelt die Mohrentrommel, die ziegenfüßigen Lüſtlinge jauchzen auf und die Mänaden ſchwingen die weißen, heißen Leiber im Evoë-Taumel. Der weinſchwermüthige Silen legt den Arm um den Nacken eines Faunen, der mit

begehrlichem Blick nach Ariadnen ſeinen Dudelſack zerquält. Dieſe ſteht liebejauchzend hoch auf dem Tigerwagen; ſie ſcheint mit dem nackt-ſchönen, lilienſchlanken Leibe, welcher aus der ſatten Purpurglut der Wagendraperie ſich emporſchwingt, wie die Flamme, welche der mühſam verhaltenen Sinnenglut des ganzen Bildes entloht. Und wie er liebebrünſtig zu ihr aufſchaut, der braune, ſchöne Gott! Aus dem feuchten Auge ſpricht die ganze Wehrloſigkeit des göttlichen Bräutigams gegenüber ſolchen ſterblichen Reizen .... Weithin aber lacht das Meer, wie ein Himmelsſpiegel; es athmet warmes Licht und tiefe, kühlende Wonne zugleich, in welcher die Phantaſie nach dieſem ſinnenſchwülen Taumel ſich mit Begierde erfriſcht.

Beim Ueberblick aller dieſer phantaſienreichen Schöpfungen drängt ſich dem Beſchauer unwillkürlich der Gedanke auf, daß der Hiſtorienmaler, der ſie geſchaffen, beim Componiren ganz anders als ſonſt die Hiſtorienmaler, ja gerade umgekehrt verfahren ſein muß. Man fühlt nämlich, daß Makart ſich ſeine Bilder vor Allem in ihrer Erſcheinungswirkung vorſtellt, als breite, coſtümliche und Staffage-Compoſitionen, zu welchen dann die Perſonen je nach Bedürfniß hinzutreten, während der Hiſtorienmaler eigentlich zuerſt die geiſtigen Hauptträger ſeines Bildes als ſolche gruppiren und dann erſt aus dem Coſtümſchranke der Geſchichte bekleiden und äußerlich charakteriſiren ſoll.

Von Makart als Landſchafter kenne ich zwei Bilder: ein ganz prächtiges im Style Pouſſins, einen „Kampf zwiſchen Nymphen und Centauren im Walde" darſtellend, welches nach Amerika gegangen iſt, und eine „Heroiſche Landſchaft",

über welche jedoch eine ſolche Finſterniß ausgebreitet liegt, daß man mit allem Heroismus nicht viel mehr darin zu unterſcheiden vermag, als eine entſprechend lugubre Cypreſſengruppe.

Als Bildnißmaler iſt Makart insbeſondere in den letzten Jahren häufig, mehr als wir es für ihn wünſchen, thätig geweſen. Zu ſeinen beſten Porträts gehören vor Allen die Gräfin Waldſtein und Madame Fiſcher, ſodann die Fürſtin Schwarzenberg, der junge, ſeither verſtorbene Prinz Hohenlohe, Frl. Tagliana von der Hofoper, Madame Plach u. ſ. w. Das letzte fertige Bildniß, welches ich in ſeinem Atelier geſehen, war die neuvermälte Gräfin Szechényi (geb. Klinkoſch), bekanntlich eine der lieblichſten Damen Wiens, welche Makart in einem äußerſt reizvollen, halbmodernen Coſtüm gemalt hat. Im poetiſch-geſchmackvollen Arrangement, im wunderbaren decorativen Feingefühl in den Details und überhaupt der ganzen vornehm-maleriſchen Mache liegt bei Makart das Hauptverdienſt des Porträtmalers. Das Bild leuchtet, wirkt, beſticht, blendet ... und welche Dame insbeſondere wünſchte nicht, daß ihr Bild dieſe Wirkung ausübte? Das ſinnliche Element gelangt ſelbſtverſtändlich faſt immer zu überwiegender Geltung und hat Makart ein Paar echte ſüdliche Glutaugen zu malen, ſo kommen ſie ihm auch echt und heiß aus dem Pinſel, wie dies beiſpielsweiſe bei der obengenannten Diva von der Hofoper der Fall geweſen iſt.

In gewiſſer Beziehung ſind alle Makart'ſchen Bildniſſe eigentlich Studienſtücke, weshalb die famoſen, aus ſeinem reichen Gewänderſchrank mehr oder minder blendend coſtümirten weiblichen Studien (meiſt Knieſtücke), welche man ab

und zu im Atelier findet, ebenfalls hierher gehören. Der individuelle Zug Makarts ist allen Porträts in einer Weise aufgedrückt, daß man sich vor Allem für den Maler und dann erst für die dargestellten Personen interessirt. Dies ist jedenfalls ein Fehler bei einem Bildnißmaler, er müßte denn, wie Matejko (ich erinnere an dessen bekannte sechs Porträts in der Kunsthalle), damit eine große Treffsicherheit verbinden, was jedoch bei Makart in ziemlich beschränktem Maße der Fall ist. Auch auf den Bildnissen des polnischen Meisters finden wir den ganzen leidenschaftlichen Matejko ausgeprägt wieder, aber wir fühlen zugleich, daß die Dargestellten doch ähnlich sein müssen. Makarts Gefühl für das Individuelle ist jedoch nicht stark genug, als daß er ein in sich aufgenommenes Individuum anders als Makartisch verarbeitet wiederzugeben vermöchte. Seine Bildnisse haben daher meist etwas typisches, jenem jedesmaligen Erscheinungstypus entlehntes, der gerade die verarbeitende Phantasie des Künstlers beschäftigt.

Wir haben Makart in seinen hervorragendsten Schöpfungen an uns vorüberwandeln sehen; ziehen wir nun zu Gunsten oder Ungunsten unserer gegenüber dieser künstlerischen Kraft berechtigten Zukunftserwartungen gewissermaßen eine Bilanz, so constatiren wir, daß Makart gegenwärtig in einer Uebergangsperiode begriffen ist, welche die einen als Rückschritt, die anderen — und dieser Meinung schließe ich mich an — als Fortschritt bezeichnen. Wenn er auch in der letzten Zeit zu keinem bedeutenden Historienstoff sich aufzuraffen im Stande gewesen, so sind doch seine Cleopatrabilder und seine „Siesta am Mediceerhofe" entschieden

correcter in der Zeichnung, klarer im Vortrag und abgeschlossener in der Wirkung, als die meisten seiner früheren Compositionen. Der elegante Strich, der schöne, ich möchte sagen naiv-kalligraphische Zug seines unbewußt glücklichen Pinsels, welcher vom Standpunkte der sachlichen Zeichnung und dem Studium der Natur so manches zu wünschen übrig ließ und noch läßt, liegt indeß so tief in der Begabung Makarts, daß er da auf Kosten der Wahrheit allerdings noch manche Sünde begehen dürfte. Dessenungeachtet glaube ich nicht, daß man unseren Künstler in jener schlagwortfertigen Weise, welche nie einer künstlerischen Eigenart genußfroh werden mag, als einen, dem eben die Farbe zu Kopfe gestiegen, nur so abthun könne. Makarts virtuose zeichnerische Bewältigung der Massen, welche mich lebhaft an das erinnert, was Thiers einmal, als er noch Kunstkritik betrieb anstatt Frankreich zu regieren, „l'imagination du dessin“ genannt hat, verräth viel entwickelungsfähigen Formensinn, mag derselbe auch stark in Sinnenpoesie befangen sein. In der charakteristischen Durchführung hat Makart allerdings nicht wenig zu lernen, wer möchte dies leugnen? Ebenso unleugbar ist's jedoch, daß er bei all seinen Uncorrectheiten fast immer reizvoll bleibt, ohne jene Herbheit im Unrichtigen, welche man Delacroix' nervösem Pinsel mit Recht vorgeworfen. Was aber das Studium der Wahrheit und den Respect vor der Natur anbelangt, so kann auch das akademische Lernen, was auch Waldmüller sagen mochte, seinen Werth haben. Man werfe nur einen Blick in die Feuerbach'sche und Eisenmenger'sche Schule. Nach dieser Richtung hin hat Makart mit allen Kräften zu streben: durch Wahrheit zur Klarheit, zu jener Klarheit zu

gelangen, welche vor Allem dem monumentalen Hiſtorienmaler — und als ſolcher will doch Makart vornehmlich betrachtet werden — Noth thut. Er wird ſich deshalb gewiß nicht ſelbſt einbüßen, wie Manche fürchten; das Streben nach Vollendung hat noch nie der Unmittelbarkeit einer Begabung geſchadet. Man muß unter allen Umſtänden bei einem monumentalen Bilde ſich genaue, klare Rechenſchaft über das Eigenthumsrecht der dargeſtellten Perſonen an den unterſchiedlichen Gliedmaſſen abzulegen im Stande ſein.

Für die monumentale Hiſtorie iſt Neu-Wien gewiß kein ungünſtiges künſtleriſches Klima, kein ſteriler Boden und Makart kann nur in dieſer Luft und auf dieſem Boden ſich fortſchrittlich weiter entwickeln. Dazu muß er jedoch nicht allein in der Linie, ſondern auch im Ton, ſelbſt auf Koſten ſeines unabweisbaren, ſinnlichen Reizbedürfniſſes, ſich mehr der Wahrheit befleißigen und geſünder werden. Er weiß allerdings ſeine, köſtliche, ſeltene, frappirende — wenn auch bisweilen etwas monotone Abtönungen zu finden, aber es ſind nicht immer die richtigen und manchmal auch allzu plaſtiſch wirkungskräftig für den architektoniſchen Rahmen, wobei jedoch der bleichſüchtigen Flachmalerei in der Architektur unter keiner Bedingung das Wort geredet ſein ſoll. Was Makarts häufig erörterte Farbentechnik anbelangt, ſo hat dieſelbe in den letzten Jahren entſchieden an Solidität gewonnen. Der Künſtler trägt nunmehr den natürlichen Pigment-Proceſſen volle Rechnung und bedient ſich, wie es ſcheint, der Siccative in discreteſter Weiſe, ſo daß ſeine Farben vor dem „Auswachſen" geſchützt ſind. Ich betone dies vornehmlich deshalb, weil dieſe heilſame Umkehr vom gefährlichen coloriſtiſchen Recept, mit welchem Makart früher ſo manchen

wunderbar leuchtkräftigen Effect erzielte, für den Moment dem gewöhnlichen Bilderbeschauer als eine gewisse „Ernüchterung" erscheinen, in der Folge jedoch vom wohlthätigsten Einfluß auf Makarts ganzes Schaffen sein dürfte. Es wäre übrigens hier über die Sorglosigkeit oder auch Unwissenheit unserer Maler bezüglich der Farbenchemie noch Manches zu sagen. Ein einziger Maler zur Zeit Van Eycks wußte oder wollte vielmehr darüber mehr Bescheid wissen, als ein Halbdutzend unserer Coloristen.

Bezüglich der voraussichtlich großen Aufträge zur Ausschmückung unserer Monumentalbauten, welche mit der Zeit an Makart herantreten werden, ist nicht zu läugnen, daß der schwül-sinnliche, oft hochgradig-nervöse Zug in seinen Bildern dieselben allerdings mehr für Fest- und intime, als andere Localitäten bestimmt. Uebrigens malt ja Makart eben so gerne Prachtcostüme und historischen Ceremonienpomp, als Prachtleiber und helle Sinnenbethörungen, so daß er eben so befähigt sein dürfte, kaiserliche Pomp- und Empfangsgemächer, als Eldorado's für heiterer Künste Spiel großartig auszuschmücken. So viel ich weiß, trägt sich auch Makart seit längerer Zeit mit der Idee, den Einzug des Kaisers Maximilian I. in Augsburg, wozu ihn, wenn ich nicht irre, ein Bericht Dürers angeregt hat, in pompöser Weise zu malen. Ende dieses Jahres gedenkt der Künstler den Orient zu besuchen .... Das charakteristisch frappante, scharfausgeprägte Erscheinungsleben des Ostens dürfte, abgesehen von der decorativ-malerischen Ausbeute, gerade für Makart auch eine treffliche Schule sein.

Schüler im eigentlichen Sinne des Wortes hat Makart nie gehabt, er ist kein Lehrer und das, was wir an ihm

bewundern, wäre übrigens weder zu lehren, noch zu lernen, beſäße Makart auch Rahls Lehrergenie. Nachahmer dagegen zählte er eine Zeit lang ſehr viele, von denen jedoch die Meiſten ſich bereits wieder eines Beſſeren beſinnen und mit Recht, denn Nachahmung, allezeit vom Uebel, wird in dieſem Falle zur Fratze. Unter denen, welche Makart beſonders auf ſich wirken ließen, nenne ich: Fux, Berres, Werthheimer und Ditſcheiner. Manches Gute bei vollkommener Wahrung ſeiner Individualität hat Eduard Charlemont bei ihm zu lernen gewußt.

Anſelm Feuerbach.

Mitte Mai 1875.

Von einem Prachtatelier und ſeiner Sinnenmagie kann diesmal ſelbſtverſtändlich nicht die Rede ſein, denn wir betreten die nüchternen Räume der alten Akademie in der Annagaſſe. Hier herrſcht dumpfe, klöſterlich-akademiſche Luft — Stickluft für die Kunſt .... Doch bald wird ſie ja freier aufathmen im neuen, ihrem Cult geweihten Palaſte! Das Atelier Feuerbachs iſt ſchlicht und ſchmucklos; Stille herrſcht, nur hie und da hört man die Kirchenorgel nebenan leiſe-melodiſch athmen. An den Seitenwänden lehnen die beiden großartigen Hiſtorienbilder aus des Meiſters letzten Jahren: das zweite „Sympoſion" und die „Amazonenſchlacht", monumentale Compoſitionen, wie ſie nicht leicht ein Hiſtorienmaler in ſolchen Dimenſionen techniſch zu bewältigen im Stande iſt. Freilich muß er auch finanziell die Mittel beſitzen, um ſolche Bilder auf friſch Glück hin eventuell als unfreiwilligen Atelierſchmuck aus ſeinem Beſten herauszuzuſchaffen! Alle Welt bewundert das „Sympoſion", als einen Ausfluß hohen, zielbewußten, wahrhaft kunſtgläubigen Schaffens, als eine beredte Antwort auf die landläufige Klage vom drohenden Verfall der großen Kunſt, aber es bleibt bei

der Bewunderung, denn wer kauft Bilder von ſolcher Größe, wer bringt Opfer für Philoſophen, die keine badenden Nymphen ſind, und Phrynen, welche nicht die Nacktheit der Zeit angelegt haben. Nacktes bietet dann allerdings die „Amazonenſchlacht" zur beliebigen Auswahl, aber nackte Weiber „in Waffen" ſind nur bedingt ſympathiſch. In's Auge fallen auf den Staffeleien zwei Compoſitionen von ſtrotzender Lebensfülle: eine „Wolfsjagd" im antiken Style und insbeſondere der Entwurf zum Mittelbilde für den Plafond des glyptiſchen Saales in der neuen Akademie. Doch auf all dieſe Bilder werden wir unten zurückkommen.

Das Geſchlecht der Feuerbach iſt bekanntlich ein geniebegnadetes, welches dem deutſchen Volke ſeit drei Generationen auf vier Geiſtesgebieten je einen Mann von außergewöhnlicher Bedeutung geſchenkt: einen Juriſten, einen Philoſophen, einen Archäologen und einen Maler. Anſelm Feuerbach iſt der Sohn des Archäologen, welcher uns ein wunderbares Buch: „Der vatikaniſche Apoll" leider unvollendet hinterlaſſen hat. Das im Werke des Vaters athmende tiefe, ſeeliſche Schönheitsbedürfniß, verbunden mit dem hiſtoriſchen Sehnſuchtszuge des Deutſchen nach dem Süden, ſollte im Sohne zu noch intenſiverem Ausbruche gelangen, weshalb wir im Letzteren einen durch alle Herzens- und Schaffensfibern mit Italien verwachſenen Künſtler erblicken, denn Anſelm Feuerbach hat volle 18 Jahre im Segenslande der Kunſt zugebracht und dieſe Jahre, koſtbare Entwickelungs- und Schaffensjahre, zählen doppelt wie Kriegsjahre. So iſt er, wenn wir noch die in Antwerpen und Paris verbrachten Jahre hinzurechnen, während des weitaus größten Theiles ſeiner bisherigen Laufbahn der ſpecifiſch deutſchen Kunſtbe-

wegung gewiſſermaßen ferne geſtanden, ohne ſich jedoch derſelben zu entfremden, denn er iſt ein durchaus deutſcher Künſtler geblieben, national insbeſondere in jener künſtleriſch einzig begreiflichen, ſchönen Bedeutung des Wortes, welche bereits ein geiſtvoller Kritiker auf Feuerbach angewendet, daß nämlich ein jeder Künſtler dann wahrhaft national ſei, wenn er zum Stolze und zur Freude ſeines Volkes ſchaffe.

Die erſten Lehrjahre verbrachte Feuerbach auf der Düſſeldorfer Akademie, wo ſein erſtes, heute in der Karlsruher Gallerie befindliches Bild: „Kleiner Faun, ein Kind mit der Flöte einſchläfernd", entſtanden iſt. Nach zwei in München verlorenen Jahren und einem kurzen Aufenthalte in Wien beſuchte der junge Künſtler die Antwerpener Kunſthochſchule, um dann nach Paris zu gehen, wo er ſechs Monate bei Couture Actſtudien machte. Es herrſchte bekanntlich damals in den Pariſer Ateliers eine künſtleriſche Treibhausatmoſphäre, in welcher unaufhörlich neue Keime ſich entwickelten und neue Knoſpen ſprangen. An idealem, geiſtigem Gehalte hatte die Kunſt unſtreitig eingebüßt, aber in maleriſch-techniſcher Hinſicht ebenſo unleugbare Fortſchritte gemacht. Das experimentale Effectbedürfniß, welches ſich der Künſtler bemächtigt hatte, entwickelte eine fieberhafte Thätigkeit in der Suche nach Neuem, Frappantem, Ueberraſchendem hinſichtlich der Vorwürfe ſowohl als des maleriſchen Vortrages und des techniſchen Receptes. Es war jene ſtürmiſche Ausgangsbewegung der zweiten franzöſiſchen Maler-Generation dieſes Säculums, welche heute noch ſo mächtig fortwirkt. Der von Décamps für die Staffelei entdeckte Orient lockte insbeſondere mit mächtigem Anreiz. Auch der junge Feuerbach griff friſch und keck in dieſe neue Fundgrube hinein und

ſandte den „Hafis in der Schenke“ auf die Berliner Kunſtausſtellung.

Der Sänger des „Weines und der Liebe“ ſitzt in lachender Kneipſeligkeit zurückgelehnt, in einer Hand den Kalam, mit welchem er ſeine unſterblichen Oden geſchrieben, mit der andern die Schale voll dunklen Schiras-Weines erhebend, als wolle er das Wohl ſeiner ſchönen Schaki-Neba ausbringen. Jeder Zug im ſcharfausgeprägten Antlitz des „Preiswürdigen“ iſt ein improviſirter Jubelreim zum Verdruß der Kloſterdiſciplin. Eine halbnackte, vorn liegende Frauengeſtalt, welche mit dem Rücken gegen den Beſchauer gewendet dem lyriſchen Stegreif des Dichters lauſcht, erregt, obwohl an ſich lebensvoll empfunden, nicht ungegründetes Bedenken bezüglich ihrer ungenirten Anweſenheit in einer öffentlichen Schenke des rechtgläubigen Schiras. Das Bild iſt in lebensgroßen Figuren kühn concipirt und in verwegen-virtuoſer Bewältigung der techniſchen Schwierigkeiten mit ſatter, breiter Farbe hingeſchrieben, eine damals unerhörte Vortragsweiſe, welche die Ritter vom alleinſeligmachenden Carton begreiflicherweiſe verdrießen mochte. Die von München ausgegebene Parole ſtand eben zu jener Zeit noch in voller Geltung und die farbenblinden Ausſtopfer des damaligen akademiſchen Kunſtbalges konnten im Erſcheinungsleben der Kunſt nichts Lebendiges vertragen; Feuerbachs „Hafis“ lebte und, was noch ſchlimmer war, er lebte in Farben, daher jenes zeternde Uniſono der deutſchen Fachgenoſſen, welches gegen dies vermeſſene Debut losging.

Einige Zeit darauf bezog Feuerbach ein ſchönes Atelier im Weinbrenner'ſchen Hauſe zu Karlsruhe. Dort entſtand das vielgenannte Bild: „Tod des Peter Aretin“, welches ſich

heute im Besitz des Hofcapellmeisters Lewy in München befindet. Auch dieser Vorwurf war in lebensgroßen Gestalten nach Modellen behandelt. Der lockere, vipernzüngige Satyriker, welchem eben an üppiger Tafel die galanten Streiche seiner Schwester erzählt worden sind, hat sich darob die Seele aus dem Leibe gelacht und stiert nun, rücklings zu Boden gestürzt, mit todten, verglasten Augen zur eben noch so aufgeräumten Gesellschaft empor, welche entsetzt ob dieses jähen, unheimlichen Ausganges aufgesprungen ist. Das Bild, obwohl ein Decennium vor den ersten bekannteren Bildern Makarts entstanden, hat, was Lebensgefühl, Breite des Vortrags und Behandlung des Colorits anbelangt, fast etwas mit Makart Verwandtes, nur wirkt die packende Tragik des Momentes ungleich intensiver aus dem Inneren heraus, als dies bei Makart der Fall zu sein pflegt. Man konnte nicht umhin, dieser leidenschaftlich bewegten Composition Genialität im Wurfe zuzuerkennen, aber in der Farbe, hieß es, wolle sich Feuerbach als Paolo Veronese geriren und somit war wieder ein neues Schlagwort gegen ihn gefunden. Nachdem darauf der junge Künstler in Venedig die „Assunta" in halber Originalgröße für die Karlsruher Gallerie copirt hatte, ging er nach Rom.

Das erste Decennium in Rom ist für Feuerbachs künstlerische Entwicklung ausschlaggebend, für sein Schaffen maßbestimmend gewesen. Das erste auf diesem Boden entstandene Werk: „Dante's Spaziergang in Begleitung edler Frauen" (Karlsruher Gallerie), ein desgleichen in Berlin zuerst ausgestelltes Bild von strengem Adel in der Composition und klassischer Durchbildung in der Form, hat in den Frauengestalten, besonders der Voranschreitenden und der dem

Dichter zur Rechten Wandelnden, einen raphaelischen Zug und scheint eine neue Entwicklungsphase des Feuerbach'schen Genies zu inauguriren. Der Künstler sammelt sich, ist sichtlich bestrebt, sich poetisch zu vertiefen und mit Vermeidung dramatisch leidenschaftlicher Vorwürfe, durch ruhige Innerlichkeit des Vortrags nachhaltig zu wirken. Dabei ist sein Bemühen auf die strengste Durchbildung in der Form, bei gesunder, durchsichtiger, volltöniger Farbe gerichtet, ein Doppelvorzug, welchen wir den sämmtlich aus dieser Periode stammenden Bildern Feuerbachs in der Baron Schack'schen Gallerie, mögen sie heiteren oder ernsten Vorwurfs sein, mit vollem Recht nachrühmen können. Diese Schöpfungen tragen in der That den Stempel einer gesunden, instinctedlen Schaffensheiterkeit, wie sie nur den stärksten Künstlernaturen eigen ist. Es sind meist lebensgroß behandelte Kinder-, idyllische und Liebesscenen von fesselnder Anmuth, wie: „Die badenden Buben", die beiden reizenden „Kinderständchen", wovon eines bei Mondschein, „Hafis als Märchenerzähler am Brunnen", „Petrarca, welcher der betenden Laura zum ersten Male ansichtig wird", „Francesca da Rimini mit Paolo in die verhängnißvolle Lecture vertieft", eine tiefempfundene „Pietà" u. a. mehr. Wie ich höre, gedenkt die „Gesellschaft der vervielfältigenden Künste" diesen ganzen Bilderreigen nach und nach zu vervielfältigen und im folgenden Jahre mit dem einen „Kinderständchen" — an dessen Reproduction der ausgezeichnete Münchener Xylograph Hecht gegenwärtig arbeitet — auch bereits zu eröffnen.

Der späteren römischen Periode gehören alle Schöpfungen Feuerbachs bis zu seiner Berufung an die Wiener Akademie an. Es befinden sich darunter Werke von klassi-

ſcher Signatur, von denen glücklicherweiſe das Bedeutendſte, das erſte „Sympoſion", aus früher ſelbſtverſtändlich ſchwer zugänglichem Privatbeſitz nunmehr von der Gallerie zu Hannover käuflich erworben worden iſt. Eine „Iphigenie auf Tauris" beſitzt Dr. Fiedler in Leipzig, welcher auch, wenn ich nicht irre, vor Kurzem den ſchönen „Hirtenknaben" von Hildebrand gekauft hat; eine zweite „Iphigenie", eine ungemein fein poetiſche, tief empfundene Geſtalt, mit horizontverlornem Blick am Meeresufer ſitzend, finden wir in der Stuttgarter Gallerie, während ein erſt vor Kurzem entſtandenes, im Vorwurf ähnliches, jedoch im modernen Sinne behandeltes Bild: „Am Meer", im Ausdruck vielleicht das Innerlichſte, was Feuerbach je geſchaffen, gegenwärtig in Berlin ausgeſtellt und eine „Madonna" im ſtrengen Styl, mit dem durch Engelsmuſik aus dem Schlummer geweckten Kinde, bei dem bekannten Kunſtfreund Oberſt Rothpletz in Aarau (Schweiz) zu finden iſt. „Orpheus und Eurydice", ſowie die auch in Wien bekannten Bilder: „Medea" und „Urtheil des Paris" ſind in Heidelberg bei des Künſtlers Mutter. Das erſtere dieſer Bilder iſt coloriſtiſch ganz eigenthümlich mit matten, fahlen Tinten, dem Schattenreiche, aus welchem der Sänger mit ſeinem Schattenweibe eben hinausſchreiten will, entſprechend behandelt. Die „Medea" iſt dagegen wieder ungemein kräftig in der Farbe, darin gleichſam eine Antwort auf die vielgetadelte Grautönigkeit des erſten „Sympoſions". Die verbannte Kolchierfürſtin ſitzt mit den Kindern am felſigen Meeresgeſtade, etwas nach vorwärts kauert die Amme, das Geſicht mit beiden Händen bedeckt; Schiffer ſtoßen das Fahrzeug durch die Uferbrandung hinaus. In den herben Zügen Medea's lieſt man den Kampf des Muttergefühls mit dem

leiſe aus der Tiefe ihrer Seele emporzüngelnden Mordgedanken. Es iſt ein unheimlicher Abſchied, von dem wir Schlimmes ahnen.

Das erſte „Sympoſion", deſſen Idee der Künſtler Jahre lang ausgetragen hat, iſt bekanntlich auf der großen internationalen Ausſtellung in München (1869) zum erſten Male in die Oeffentlichkeit getreten. Es erregte durch die eigenthümliche coloriſtiſche Behandlung mit grauen Tinten heftige, fachkritiſche Stürme. Im verfloſſenen Jahre entſtand nun hier in Wien das zweite „Sympoſion" im Farbenſchmuck, eine Wiederholung, welche jedoch weniger einem coloriſtiſchen Bedürfniß, als jenem der Ausfüllung einiger Leeren im erſten Bilde, ſowie einer Bereicherung des Vorwurfes ihr Daſein verdankt. In der That iſt das zweite „Sympoſion" dem erſteren in der Geſchloſſenheit des Ganzen wie der charakteriſtiſchen Behandlung der Details entſchieden überlegen, nur kann ich mich mit dem etwas ſchwerfälligen, üppig-ornamentirten Zierrahmen, welchen Feuerbach dazu gemalt hat, nicht ganz befreunden. Er wuchert ſtellenweiſe ſtörend in das Bild ſelbſt hinein. Der Vorwurf iſt bekanntlich einem Berichte Plato's entnommen, welcher erzählt, daß Agathon, der preisgekrönte, ſchönredneriſche Dichter der „Blume", ſich an ſeinem Ehrentage die Philoſophen zu einem ausgiebig mit philoſophiſchen Geſprächen gewürzten Gaſtmahle geladen hatte. Alcibiades, welcher nicht geladen worden und in der Nacht einem Maskenfeſte beigewohnt hatte, erſchien plötzlich mit dem erſten Morgengrauen als feſtbekränzter Bacchus in ihrer Mitte, um jene köſtliche Anrede zu halten, welche uns Plato überliefert hat. Dieſen Moment veranſchaulicht das Bild. Agathon, in reichem Feſtkleide, den goldenen Lorbeer um die

Stirne, tritt mit gefüllter Trinkſchale dem Schweſterſohne des Pericles entgegen, welcher ſich auf zwei Phrynen ſtützt, während eine Tamburinſchlägerin und Blumenguirlanden tragende Knaben vorangehen. Ariſtophanes in halbliegender Stellung und ein anderer Philoſoph ſind die Einzigen, welche außer dem Gaſtgeber den unerwarteten Gäſten ihre Aufmerkſamkeit ſchenken. Die übrigen ſieben Philoſophen bilden eine geſchloſſene, prächtig individualiſirte Gruppe mit Socrates als Mittelpunkt. Der Weiſeſte aller Griechen kraut ſich eben tiefſinnend den Bart, eine von ſeinem Partner mit überzeugungsſicherer Miene aufgeſtellte Theſe mit einigen Zweifeln erwägend, ein Moment der Spannung, welcher in den übrigen Köpfen zum lebendigen Ausdruck gelangt. Der ſozuſagen „übernächtige“ Localton, welchen der Maler mit Glück durch ein ſtarkes Einfallen des Zwielichtes von hinten zu erreichen getrachtet hat, verleiht den überlebensgroßen Geſtalten eine beſondere plaſtiſche Wirkungskraft. Nicht anerkennend genug kann ſodann die über die Marmortreppe herabkommende, in der Bewegung ſo wahr und lebensvoll behandelte Gruppe hervorgehoben werden. Der actſtudienſcheuen Abſichtlichkeit des „Füßeverſteckens“, welche auf gar manchem figurenreichen Hiſtorienbilde — ich kann da etwa an Makarts „Catharina Cornaro“ erinnern — einigermaßen verſtimmend wirkt, wird hier eine glänzende Löſung der ſchwierigen Aufgabe geboten, wie man Menſchen mit normalen Füßen Treppenſtufen maleriſch richtig hinabſteigen laſſen ſoll. Aus dieſer von antikem Geiſte durchdrungenen, formſchön und wahr durchgebildeten Compoſition ſpricht zugleich ein ſo ſtarkes Gefühl für die maleriſche Erſcheinung, eine ſolche Beherrſchung der techniſchen Mittel ohne jede Effecthaſcherei, daß es dieſen

Philoſophen ſelbſt vor der Kritik nicht ſchwer wurde, was die „Amazonen“ zum Theil verbrochen, wieder gut zu machen.

Die „Amazonenſchlacht“ war bekanntlich Feuerbachs Wiener Debüt, ein doppelt verwegener Wurf, nachdem Rubens ihn ſo gewaltig gethan. Der erſte Entwurf dazu geht bis in die Fünfziger Jahre, ich glaube ſogar noch in die Pariſer Zeit des Künſtlers zurück. Während der langen römiſchen Periode, wo der Künſtler, wie ſchon oben angedeutet, jeden gewaltſam erregten Stoff von ſeinem innerlich ſtreng geſammelten Schaffen ferne zu halten ſchien, konnte dieſe Idee nicht zur Ausführung gelangen. Sie kam indeß während dieſer Zeit, von den gewiſſenhafteſten Studien nach der Natur ſtetig gefördert, zum mäligen Ausreifen; denn wirft man einen Blick in Feuerbachs Studienmappe, ſo findet man jede Figur, jeden einzelnen Kopf, jede Actbewegung für das Amazonenbild durch eine ſo ſorgfältig durchgebildete Studie vertreten, daß man die Letztere ſofort graphiſch reproduciren könnte. Einmal gehörig ausgereift, mußte der Vorwurf heraus und iſt, wie es ſcheint, in verhältnißmäßig ſehr, vielleicht zu kurzer Zeit zum Leben erſtanden. Es iſt deshalb auch bei der Ausführung Manches hinter den Studien zurückgeblieben und nicht gerade alles, was auf dieſen Blättern lebt, auf dem Bilde ſelbſt lebensvoll gerathen. So läßt beiſpielsweiſe die doch noch kampfesfriſche berittene Amazone links an Lebendigkeit des Ausdrucks ſehr zu wünſchen übrig und erſcheint auch in der Cavalier-Perſpective mangelhaft behandelt; man hat letztbezüglich beinahe das Gefühl, dem Maler ſei hier der Raum ausgegangen; ſodann finde ich, wenn gleich der Maler unzweifelhaft mehrere Modelle benützt hat, die im Nackten geſund behandelten Frauengeſtalten doch in den Körper-

formen mitunter bedenklich und insbesondere zu wenig individuell gehalten; sie sind alle wie aus derselben Form hervorgegangen, gleich robust entwickelt, gleich amazonenhaft typisch, eine Gleichartigkeit in der weiblichen Erscheinung, welche in ähnlicher Weise schon im „Urtheil des Paris" diesem beglückten Schiedsrichter die Wahl unter den drei Göttinnen, wenn auch dort Pallas Athene eben erst die Agraffe ihres Gewandes löst, etwas erschweren mußte. Aber selbst bei diesen Mängeln, welche der Beschauer dem „Staffeleibild" gegenüber schwer verwinden kann, dürfte der „Amazonenkampf", als Monumentalbild in einen großartigen architektonischen Rahmen gefaßt und zur richtigen perspectivischen Geltung gebracht, sicherlich eine bedeutende Wirkung ausüben.

Ein barbarisch Behagen schwelgt in diesem Mordbacchanale, wo der blutlüsterne Stahl der Männer einen Frevel am Naturgesetze rächt. Am öden Meeresstrande, unter düsterem Abendhimmel, dessen letzter Dämmerschein auf dieser Anhäufung von kampfesheiß gebäumten Leibern spielt, würgt man sich lautlos; die Weiber unterliegen stummtrotzig, kaum daß den Sterbenden ein dumpf-erstickt Gestöhne entschlüpft, doch kein Schmerzensruf, kein Todesschrei scheucht die fraßwitternden Aasgeier, die sich bereits zu Gaste geladen. Einzelnes in der Gruppirung der in die Mulde herabgestürzten Leiber ist vortrefflich; man betrachte beispielsweise den Kopf der sterbenden Amazone, den im Vordergrund verkürzt daliegenden Körper der gefallenen Kriegerin, sodann die charakteristische Actbewegung der verwundeten Reiterin im Mittelgrund, welche mit der Streitaxt zum letzten, schwachen Streiche ausholt, und endlich nach rechts die todesmatte Gestalt des schwer verwundeten Kriegers. Das Bild

bleibt, trotz allem daran Rügenswerthen, der Ausfluß einer außerordentlichen Begabung.

Die jüngste Schöpfung Feuerbachs ist die Eingangs erwähnte große Farbenskizze des für die Akademie bestimmten kolossalen Deckengemäldes. Man soll begreiflicherweise aus einer Skizze nicht für oder gegen das zukünftige Kunstwerk prognosticiren, aber ich stehe trotzdem nicht an, diese Composition für das vielleicht Bedeutendste, jedenfalls aber Wirkungsvollste zu erklären, was Feuerbach je concipirt hat. Der Plafond des glyptischen Saales wird nebst dem 19 Fuß langen und 11 Fuß breiten ovalen Mittelbilde noch acht ringsum gruppirte Bilder erhalten, von denen zwei große die Prometheusmythe (Feuerentwendung und Strafe), vier Längenbilder die schwebenden Urgötter, eines die Venus Anadyomene als Princip der Schönheit und das Letzte Minerva als Beschützerin der Cultur zur Anschauung bringen. Sämmtliche Bilder werden glanzlos in Oel ausgeführt. Das Mittelbild stellt die Titanomachie nach Hesiod, dem ersten Sammler der griechischen Religionssagen, in großartig phantastischer Weise dar. Auf dem kühn-schroffigen, wildumbrandeten Klippensockel einer Insel haben es die urgöttergezeugten Titaniden unternommen, Fels auf Fels in gigantischen Staffeln übereinander thürmend, den Olymp der neuen Götter zu stürmen. Ein Theil der Himmelsstürmer wuchtet mit trotziger Urkraft die Felsrümpfe empor, worauf die Andern zur Höhe klimmen. Dort wüthet schon der Kampf. Hoch vom strahlenden Sonnenwagen, von Phöbus-Apollo und Pallas-Athene begleitet, schleudert der Donnergott seine Blitzkeile, welche die kühnsten Stürmer in wirrem Knäuel

kopfüber in die Tiefe ſchmettern. Die Bewegung dieſes jähen Sturzes iſt mit hinreißender Genialität aufgefaßt. Während Apoll ſeine Pfeile von oben verſchießt, hat Mars, auf einer Felsſtaffel ſtehend, ein Titanidenhaupt abgehauen, welches er nach der Tiefe zeigt. Selbſt der Adler Jupiters nimmt Theil am Kampfe; er hat einem Stürmenden ſeine Fänge in die Bruſt geſchlagen und ſtürzt ihn in den Abgrund. Ein entſetztes Titanenweib mit ſeinem Kinde, eine Prachtmittelgruppe, blickt von der Inſel empor, während ganz unten, wo eine erſchlagene Titanin liegt, rechts Poſeidon mit ſchilfumkränztem Haupte auf ſeinem Meerwagen emportauchend über den Sturz der Blitzgetroffenen, auf welchen Mercur hinzeigt, in ein Hohngelächter ausbricht und links aus dem gähnenden Tartarus der Höllenhund Pluto's emporgeifert. Dieſer Götterkampf wühlt die Natur bis in ihre Grundtiefen auf; der Himmel iſt wolkenumbräut, fahl umdämmert, die bange Erde erbebt und das zornige Meer wogt hoch empor . . . .

In dieſer Compoſition tritt Feuerbach mit vollem Bewußtſein aller Anforderungen, der maleriſchen wie geiſtigen, der Monumentalhiſtorie auf. Es dürfte dieſelbe für ihn wohl der Anfang einer ausgiebigen Thätigkeit auf dieſem fürder ſo dankbaren Gebiete bilden. Unſer Künſtler bringt dazu alle Eigenſchaften mit: ſchöpferiſche Phantaſie, freies Geſtaltungsvermögen, Formvollendung, Ernſt und Strenge in der Richtung, Großartigkeit der Auffaſſung, Klarheit des Vortrags, techniſches Wiſſen und ſolide Durchbildung. Es gibt wohl wenig deutſche Maler, welche das unmittelbare Lernen nach der Natur und dem lebenden Modell ſo zum Hauptprincip erheben, wie Feuerbach. Er perhorrescirt ent-

ſchieden die Modellpuppe und bedient ſich derſelben ſelbſt nie zu einer Faltenwurfſtudie, der Feuerbach'ſche „Faltenwurf“ genießt denn auch eine gewiſſe ſpecielle Berühmtheit.

Der Sinn unſeres Künſtlers für das Charakteriſtiſche in der menſchlichen Erſcheinungswelt iſt ſo ſtark und glücklich entwickelt, daß ich gewünſcht hätte, Feuerbach zeigte ſich häufiger auf dem Felde des Bildniſſes. Ich kenne außer einer wunderſchönen weiblichen Bildnißſtudie nur zwei Porträts von ihm, beide ungemein individuell gehalten und mit großem Feingefühl in der Farbe gemalt: das Porträt ſeiner Mutter, nach dem Bilde eine Dame von vornehmem Geiſte und viel Herzensgüte, nach dem Sohne zu ſchließen — hervorragende Männer erlauben ja wohl einen Rückſchluß auf ihre Mütter — überhaupt eine Frau von Bedeutung, und ſodann des Künſtlers Selbſtporträt, welches ſich im Beſitze des Verlegers dieſer Blätter, Herrn Moriz Gerold, befindet. Als Lehrer iſt Feuerbach ſtreng ohne Principienreiterei, ohne jede Befangenheit im Recept; ſein Beſtreben zielt bei den Schülern auf ſolide Durchbildung auf Grund des Studiums der lebendigen Natur, des Modells in der Ruhe ſowohl als der freien Actbewegung hin; eine ſeiner erſten akademiſchen Maßregeln ergriff er deshalb zu Gunſten einer Erhöhung der Modellgelder, welche ihm auch bewilligt ward. Er huldigt dem in franzöſiſchen Ateliers ſeit Generationen giltigen, bei uns nur zu oft hintangeſetzten Principe, daß nur auf dem Wege der mühſamen Arbeit etwas Vollendetes in der Kunſt zu erreichen ſei und auf dem „genialiſirenden“ Bildungswege auch die glänzendſte Begabung gefährdet werde. Als zielbewußten Führer unſerer Künſtler-

jugend zählen wir denn auch Feuerbach unter die Berufenſten, welche zugleich den Glauben an eine lebendige akademiſche Kunſt wieder aufrichten werden. Unter ſeinen Schülern betrachtet er bereits jetzt als entſchieden hoffnungsvoll die Herren Ernſt und Hynais, welch' Letzterer gegenwärtig in Venedig mit Copiren der Altmeiſter beſchäftigt iſt.

v. Engerth. — C. Blaas. — Burzinger. — Trenkwald.

Machold.

Im Mai 1875.

Günstige Bedingungen, wir haben es bereits betont, sind auf dem Gebiete der Historienmalerei, insbesondere der monumentalen, vorhanden, um den Aufgaben der Zukunft in wohlgerüsteter Künstlerschaft entgegentreten zu können. Die geistige Bedeutung Rahls wirkt fort in seinen heute zum Lehren berufenen Schülern, welche das Erbe seiner Kunsttraditionen tüchtig und fruchtbringend verwalten; was wir von der vorurtheilsfreien Ausnützung der genial-ursprünglichen, blendenden Darstellungsweise Makarts für das monumentale Neu-Wien zu erwarten haben, leuchtet selbst dem Befangensten ein und welch' hohen Werth wir endlich auf die Führerschaft Feuerbachs legen, haben wir oben ausgesprochen. Wenn unsere Akademiker jene geschickte, von den schädlichen Befangenheiten der Schule an sich freie Führerhand haben, welche wir ihnen zutrauen, so werden sie die von den großen Meistern mit so wunderbaren Markzeichen durch Jahrhunderte geführte Kunsttrace, deren Spuren wir wieder aufgefunden haben, für diese junge Zeit mit sicherem Zielbewußtsein weiter abzustecken wissen. Die Erreichung

unſeres, dem Lebensgehalte der Epoche entſprechenden Kunſtideales, hängt von dem immer tieferen Hineinwachſen unſeres Kunſtbedürfniſſes in dieſen Lebensgehalt ab. Das Verdienſt der Rahl'ſchen Bewegung um die Förderung dieſes Proceſſes haben wir hervorgehoben; es liegt uns nun ob, den zum Theil ausgezeichneten Leiſtungen der anderen bedeutenden Hiſtorienmaler Wiens aus jener Zeit Rechnung zu tragen.

Eduard von Engerth, der Director der Belvedere-Gallerie, gehört zu den wenigen Wiener Künſtlern, welche eine durchaus tüchtige, gediegene Kunſtbildung beſitzen. Seine erſten Bilder gehen Anfangs der Vierziger Jahre zurück, ſeine Hauptthätigkeit fällt jedoch in der Zeit mit der Rahl'ſchen zuſammen. Die Frescomalerei betrieb Engerth zuerſt unter ſeinem Lehrer Kupelwieſer. In Rom, wohin er als kaiſerlicher Penſionär gegangen war, ward er in den Zauberkreis des Hauſes Zuccari gezogen, wo unter den Anregungen von Cornelius und ſeines Künſtlerhofes Engerths großes „Manfredbild" im Belvedere entſtand, welches die Verhaftung der Familie Manfreds nach der unglücklichen Beneventer Schlacht darſtellt und außerordentliches Aufſehen erregte. Cornelius ſprach ſich äußerſt günſtig über die dramatiſch-packende Compoſition und das ergreifende Pathos der Darſtellung aus, fand indeß ſelbſtverſtändlich die Ausführung zu „naturaliſtiſch".

Mit dieſem Wurfe war Engerths Ruf begründet. Seine nun folgende, zwei Decennien umfaſſende, raſtloſe künſtleriſche Thätigkeit beſteht aus einer Reihe von Erfolgen, welche in der Berufung des Meiſters zum Directionspoſten der Belvedere-Gallerie ihren Höhepunkt äußerer Ehren erreichten. Die Hauptetapen dieſer Schaffenszeit ſind: die Leitung der Prager

Akademie, in welche Epoche Engerths meiſte Porträts, darunter das bekannte große Bild mit dem Damenflor der Prager Ariſtokratie, fallen, ſodann die Sechs-Jahrearbeit der Koloſſalfresken in der Altlerchenfelder Kirche (im Presbyterium nach Führichs, im linken Seitenſchiff nach eigenen Compoſitionen), ferner die berühmten, ſo oft reproducirten, durch Lebensfülle und Wahrheit des Ausdrucks ausgezeichneten Bildniſſe des regierenden Kaiſerpaares, die Profeſſur an der Wiener Akademie, der großartige Erfolg der figurenreichen, mit intenſivem Lebens- und Geſtaltungsgefühl gemalten und ſeither von Doby trefflich in Kupfer geſtochenen „Zentaſchlacht", welche gerade vor zehn Jahren Schaaren von Beſuchern nach dem kleinen Redoutenſaale lockte und ſich heute in der Ofner Königsburg befindet; es folgte darauf die Ausſchmückung des Kaiſerſaales und der Kaiſertreppe im neuen Opernhauſe, hier die „Orpheusmythe", dort die „Hochzeit Figaro's", Schöpfungen, die durch poetiſchen Reiz und feine Verve unter Engerths Leiſtungen einen erſten Rang einnehmen. Die „Hochzeit des Figaro" iſt ſeither in der californiſchen Capitale in lebensgroßen Figuren als Frescobild im Feſtſaale eines Regierungsgebäudes ausgeführt worden. Das bekannte „Krönungsbild" vom Jahre 1867, eine im Hinblick auf das unvermeidlich genealogiſche Moment ungemein ſchwierige Aufgabe, welche der Meiſter in vier Jahren bewältigte, brachte dieſen Abſchnitt von Engerths künſtleriſchem Schaffen zum Abſchluß.

All die Ehrenbezeigungen, womit der Künſtler im Verlauf dieſer Zeit überhäuft worden, mögen, als außer dem Rahmen dieſer Blätter liegend, nur angedeutet ſein, während wir auf der anderen Seite mit voller Anerkennung Engerths Verdienſte als anregender Lehrer ſowohl, als um

die Reorganisation der Akademie und die werkthätige, zielbewußte Förderung der heimischen Kunst im Allgemeinen betonen dürfen. Unter seinen Schülern, die alle seinen Namen mit Verehrung nennen, führe ich als bereits bekannte Namen an: E. Charlemont, Rumpler, Fux, Julius Perger, Minigerode, Karger 2c. Von Letzterem ist gerade jetzt im Künstlerhause ein vom Belvedere angekauftes, figurenreiches Bild: „Ankunft eines Eisenbahnzuges in der Halle" ausgestellt, welches sich durch lebendige Charakteristik und gute Farbenperspective auszeichnet. Als Künstler ist Engerth gegenwärtig beschäftigt, ein großes Historienbild für die bei Gelegenheit der Uebersiedelung der Akademie in das neue Palais am Schillerplatze zu veranstaltende akademische Kunstausstellung zu malen, als Galleriedirector nehmen die Uebersiedelungs-Vorbereitungen, sowie die Neugestaltung der Belvedere-Gallerie und insbesondere die Riesenarbeit des historischen Kataloges, welcher, obwohl seit mehr als 90 Jahren begonnen, doch bekanntlich weder von Mechel und Rosa, noch von Füger, Krafft und Erasmus Engert über den Anfang hinausgebracht worden ist, seit drei Jahren seine volle Thätigkeit in Anspruch.

Engerth hat diese kolossale Arbeit praktisch in Disciplinen getheilt und sich zur Bewältigung der vielseitigen Aufgaben der Mitwirkung der ersten Fachautoritäten versichert. Während der Weltausstellung hat er mit den berühmten Bilderkennern Crowe und Cavalcaselle sieben Wochen in der italienischen Abtheilung der Belvedere-Gallerie gearbeitet, eine Arbeit, als deren Früchte die vor drei Monaten vom Generalconsul Crowe zum Abschluß gebrachten Biographien sämmtlicher italienischer Maler nach den neuesten

Forſchungen zu betrachten ſind. An Katalog-Nummern ſind bis jetzt über 700 druckfertig. Was die Vermehrung der Gallerie anbelangt, ſo hofft man auf eine anſehnliche Depôt-Ausbeute, worunter die koloſſalen Cartons von Vermahen, zwölf in der Bilderklinik des Belvedere trefflich wieder ausgeheilte Schlachtenbilder von Snyers, elf intereſſante Anſichten Wiens von Bellotto Canale, ſowie Porträts aus den Schulen von Tintoretto, Paris Bordone, Velasquez und Porbus das Bedeutendſte ſein dürfte. In einer zuſammenzuſtellenden Ahnengallerie unſeres Kaiſerhauſes wird dann auch das vor einiger Zeit aufgefundene, intereſſante Bildniß Kaiſer Karls V. von Jakob Seiſenegger einen verdienten Platz finden.

Carl Blaas, Profeſſor an der Akademie, iſt armer Tiroler Bauern Kind. Wenige Künſtler dürfte es in Wien geben, wo doch die Kunſt gewiß lange betteln ging und heute noch ſich durchfriſten muß, die ſich aus ſo kümmerlichen Verhältniſſen mit ſolchem Muthe und ſolcher Energie emporgearbeitet haben, wie Blaas. Die Sehnſucht der künſtleriſchen Begabung, welche im Vater des Künſtlers, einem geſchickten Holzſchnitzer, latent ſchon vorhanden war, kam, wie ſo oft, erſt beim Sohne und man kann wohl ſagen im Enkel — Eugen Blaas — noch künſtleriſch entbundener zur Geltung. Der Künſtler, der eines Tages im Arſenalpantheon und der Altlerchenfelder Kirche als Monumentalmaler auftreten ſollte, begann ſeine Laufbahn mit Illuminiren von Heiligenbildern und dem Conterfeien Innsbrucker Honoratioren in Aquarell, den Kopf um einen Zwanziger! Seine Lebensgeſchichte gehört indeß nicht hieher, es genüge deshalb zu wiſſen, daß ein mütterlicher

Onkel, der es bis zum Baron gebracht hatte, dem jungen Talente auf die Beine half. Blaas componirte kühn und keck sein erstes Bild: „Tullia fährt über die Leiche ihres Vaters" im 17. Jahre, warf sich aber dann in Venedig unter Lipparini dem Genre und der biblischen Copie zugleich in die Arme. Dieser die Tiroler Maler nicht selten charakterisirende Doppelzug des Genrehaften und der übrigens in diesem Falle keineswegs praktisch-frömmelnden Vorliebe für die religiöse Malerei, die allerdings auch zu jener Zeit nächst dem Porträt allein ihren Mann zu ernähren vermochte, ist gewissermaßen für die künstlerische Entwicklung unseres Blaas maßgebend geblieben.

In Rom hatte er zwei Epochen, die erste, wo er unter dem Einfluß Overbecks fast nur biblische und Kirchenbilder („Rosenwunder der heiligen Elisabeth" in der Gallerie Metternich, „Jakobs Wüstenzug" im Belvedere) malte, und die zweite, wo er vornehme Engländer (darunter die Familie Shrewsbury) porträtirte. Die Bildnißmalerei, welche ihm zu Zeiten den Weihrauchdunst der umbrischen Schule aus dem Kopfe trieb, regte ihn zu manchem Genrebild an, welches jedoch stets mit rituellem Beigeschmack auftrat, wie beispielsweise das hübsche Bild: „Die heil. Messe in der römischen Campagna vor Schnittern", welches, soviel ich weiß, dem Grafen Beroldingen gehört. Die schönen Compositionen der drei Altarbilder für die Fother Kirche, welche Blaas auf Bestellung des Grafen Stephan Karolyi ausführte, verschafften ihm den Ruf an die Wiener Akademie. Hier malte er viele Bildnisse, darunter zwei damals durch ihre bezaubernde Schönheit bekannte Damen: Gräfin Julie Hunyady, welche später als Fürstin Milan Obrenowitsch von Amerling

und zuletzt auch von Lenbach gemalt worden ist, und Fürstin Franz Liechtenstein (geb. Gräfin Potocka). Die 33 Fresken in der Fother Kirche, welche der Künstler mit glänzender, flotter Technik gemalt hatte, lenkten später bei der unvermeidlichen künstlerischen Arbeitstheilung zur malerischen Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche die Aufmerksamkeit auf Blaas, welchem denn auch die linke Wandfläche des Mittelschiffes und die Hälfte der Kreuzgewölbe zur Decorirung al fresco anvertraut wurden. Der Freskenschmuck dieser Prachtkirche, der sich trotz mancherlei gegründeten Vorbehaltes im Auslande, welches doch die diesbezüglichen Coulissengeheimnisse nicht kennt, eines ganz guten Rufes erfreut, ist in Wien mit selbstverketzerischer Gepflogenheit wiederholt angegriffen worden.

Blaas hatte sich nebst vielem correctem künstlerischen Wissen in Rom auch eine schöne Albanerin zur Frau geholt, welche das sattsam bekannte Wiener Klima nicht vertragen konnte, weshalb ihr Gatte bald die hiesige Professur mit einer venetianischen vertauschte. In diese Zeit fällt ein schöner Erfolg des Künstlers: „Der Raub der venetianischen Bräute durch Corsaren", ein figurenreiches Bild, welches die große goldene Medaille davontrug und sich heute im Innsbrucker „Ferdinandeum" befindet. Erzherzog Ferdinand hatte das Bild noch im Atelier gesehen und dem Kaiser davon gesprochen. Der großartige Arsenal-Auftrag gelangte bald darauf an Blaas, welcher auf dessen in den Hauptpunkten mehr von militärisch- als künstlerisch-fachmännischer Seite vorgezeichnete Ausführung elf Jahre verwendete. Es sind 42 größere und kleinere Fresken, für welche Blaas, abweichend von der üblichen Compositionsweise im farblosen

Carton, in Farbe und Charakteristik vollkommen durchgeführte Modellbilder in Oel gemalt hat. Der bekannte Stuttgarter Freskenmaler Niebauer sprach sich seinerzeit sowohl über das ganze Verfahren, womit Blaas die Contouren auf die Wand übertrug, als den ohne Retouchen erzielten Effect sehr günstig aus.

Was die Wirkung der oft und üblich-heftig angegriffenen Fresken in der Ruhmeshalle anbelangt, so ist dieselbe, da bekanntlich der Prachtraum mit seinen byzantinischen Fenstern in der Beleuchtung Manches zu wünschen übrig läßt, unbestreitbar eine nicht genügend klare, monumentalunmittelbare. Man wird sich auch erinnern, daß Blaas im Mittelsaale meist bei Lampenlicht arbeiten mußte, womit jedoch selbstverständlich manches in diesen Compositionen mit Recht Gerügte keineswegs entschuldigt werden soll. Ich habe übrigens die Modellbilder, von denen auch einige in der Kunsthalle ausgestellt waren, vor einigen Wochen im Atelier des Künstlers wieder gesehen und lebhaft bedauern müssen, daß das Publicum so selten Ateliers besucht, wenn dieselben nicht gerade in der Mode sind. Mancher unverdiente Vorwurf wäre Blaas erspart worden, denn mehrere der Arsenal-Bilder, insbesondere die Schlachten bei Hochkirch und Aspern, sind leuchtkräftig in der Farbe, voll Leben und Stimmung und in der Auffassung nicht ohne einen gewissen großartigen Zug. Der Künstler ist heute 60 Jahre alt und schafft rastlos weiter, freilich in Folge unglücklicher Verhältnisse zum Theil mehr für den Kunstmarkt als um des Kunstwerks willen. Eine Anzahl von Genrebildern und mythologischen Gemälden, welche in den letzten Jahren entstanden sind, haben zwar nur sehr getheilten Beifall gefunden, zeugen aber

allezeit von der großen Geschicklichkeit und dem Verständniß, womit Professor Blaas die malerischen Mittel beherrscht.

Professor Karl Wurzinger, ein Wiener, ist ebenfalls einer unserer akademischen Römer, denn er hat ein ganzes Decennium in der ewigen Stadt verlebt. Wenn man sein lebensgroßes Historienbild im Belvedere aus dem ersten Regierungsjahre Kaiser Ferdinands II. betrachtet, kann man ohne Mühe begreifen, daß dieser Künstler einen Tag des Ruhmes gehabt hat. Wer nämlich vor achtzehn Jahren in Rom gewesen ist und Künstlerkreise besucht hat, dem ist der Name Wurzinger gewiß nicht fremd geblieben. Man mußte eben wie bei Reichel und Overbeck, so auch bei Wurzinger im Atelier gewesen sein. Bei Reichel wandelte man in einem blühenden, sonnigen Farbenmärchen, bei Overbeck wehte eine so von übersinnlicher Mystik geschwängerte Luft, daß einem der Vatican fast sündhaft vorkam und bei Wurzinger trat man in's volle historische Leben. Wurzinger legte damals die letzte Hand an seinen „Ferdinand II., von welchem die protestantische Deputation die Unterzeichnung der Defensions-Urkunde erzwingen will". Das Bild zeigt dramatische Innerlichkeit und eine gewisse geistige Spannung in der Composition, welche in Verbindung mit einer gesunden Technik den damaligen und heute noch, wenn auch weit weniger enthusiastisch, anerkannten Erfolg erklären.

Das zweite Bild Wurzingers im Belvedere: „Josef seinen Brüdern die Träume deutend", ein Vorwurf, den auch Engerth, wenn ich nicht irre, in seiner Jugend behandelt hat, ist eine Jugendarbeit unseres Künstlers. Die meisten übrigen Bilder Wurzingers („Apokalyptische Reiter", „Hectors Abschied", „Saul und David" u. s. w.) fallen in seine rö-

miſche Zeit, welcher ebenfalls das ſo gelungene Porträt ſeiner heute irrſinnigen Gattin angehört, welche Letztere des Künſtlers tiefer Lebensſchatten geworden iſt. Unter dieſer Verdüſterung ſeines häuslichen Lebens hat Wurzingers Schaffensfähigkeit ſeit Jahren auf das Empfindlichſte gelitten und nur ab und zu vermochte er ſich aufzuraffen, wie dies beiſpielsweiſe in der letzten Zeit der Fall war, wo er im Auftrage des Kaiſers ein Hiſtorienbild mit lebensgroßen Figuren, eine Epiſode aus der Türkenbelagerung: „Graf Starhemberg wird verwundet hinweggetragen" darſtellend, mit aller Energie begonnen hat.

Einer der liebenswürdigſten Nazarener, die je aus den reinen Quellen der florentiniſchen und umbriſchen Schule geſchöpft haben, iſt Profeſſor Joſef Trenkwald aus Prag, welcher ſeine erſte Ausbildung auf der dortigen Akademie unter Ruben genoſſen hat. Ich glaube, daß es wenig akademiſche Lehrer mit ſo vorurtheilsloſem Blick und ſo mildgewinnender Art geben dürfte, wie Trenkwald. Wenn man einen Blick in ſeine Studienmappe wirft und Blatt für Blatt, ſelbſt vom „Bacchanale eines böhmiſchen Raubritters" angefangen bis zu den letzten Zeichnungen umdreht, welche die „Legende der heiligen Odilia" behandeln, fühlt man ſich wirklich angeregt von dem geſunden Lebensgefühl, der feinen Empfindung und ſchlichten Innigkeit der Auffaſſung, welche dieſe Compoſitionen durchdringt. Trenkwalds erſte Bilder fallen auf die Neige der Vierziger Jahre und behandeln meiſt Stoffe aus der böhmiſchen und deutſchen Geſchichte. Die von Hanfſtängel galvanographirte „Huſſitenſchlacht" eröffnet den Reigen, worauf der große, lebensvolle Carton „Tetzels Ablaßpredigt", deſſen Copie heute noch im Atelier des Künſtlers hängt, folgte. Illuſtrationen zur Königinhofer Hand-

ſchrift und Heine's „Buch der Lieder" ſchließen dieſe erſte Periode ab. Folgt nun das ſelbſtverſtändliche Quinquennium im Kunſt-Eldorado, wo Trenkwald ſich vorwiegend mit dem Studium der monumentalen Hiſtorienmalerei beſchäftigte. Zur ſelben Zeit entſtanden noch treffliche Federzeichnungen (30 Blätter) aus der deutſchen Geſchichte, welche Meinhold in Dresden in einem Illuſtrationswerke publicirt hat.

Von der Rückkehr Trenkwalds aus Italien datirt ſeine dritte Periode, welche vorwiegend in religiöſer Monumentalmalerei ihren Ausdruck findet. Den Anfang machten übrigens die reizenden Pergament-Miniaturen für das bekannte Miſſale Romanum, jenes kaiſerliche Prachtgeſchenk für den Papſt, wozu auch C. Blaas Miniaturen nach alter Manier gemalt hat und deſſen muſtergiltige ornamentale Ausſchmückung vom Architekten Groner, einem Schüler Van der Nülls und Bruder des in weiteren Kreiſen durch ſeine Verdienſte um die Kunſtinduſtrie bekannten Buchbinders von Groner, herrührt. Nachdem Trenkwald einige Zeit die Prager Akademie geleitet, wurde er vor zwei Jahren an die Wiener Kunſtſchule berufen. Sein großes, im allerhöchſten Auftrage gemaltes Hiſtorienbild: „Leopold des Glorreichen Heimkehr vom Kreuzzuge", fiel mir in der Kunſthalle durch einen großen, einfachen Zug in der Compoſition, aber auch durch einen gewiſſen Mangel in der Charakteriſtik und insbeſondere der coloriſtiſchen Durchbildung auf. Der Farbenſinn iſt überhaupt in der Trenkwald'ſchen Begabung nicht ſtark ausgebildet. Gegenwärtig hat der Künſtler zwei Temperabilder: eine „Doloroſa" und einen „Engel am Erlöſergrab", auf der Staffelei, welche für die gräflich Thun'ſche Gruftkirche in Tetſchen beſtimmt ſind. Ein Oelgemälde: „Verklärung Chriſti" (für das

Taborberg-Kloſter) hat Erzherzog Ludwig von Toskana in Prag beſtellt. Niemand verſäume endlich, ſich den für das Elſaß beſtimmten Cyclus von neun Bleiſtiftzeichnungen aus dem Leben der elſäſſiſchen Schutzpatronin, der heiligen Odilia, zeigen zu laſſen; es ſind Compoſitionen von vielem Feingehalt in der Empfindung.

Profeſſor Machold, welcher nicht der Richtung nach, aber bezüglich des feinſinnigen Compoſitionstalentes mit dem Vorgenannten manches Verwandte aufzuweiſen hat, iſt erſt nach einem ſturmbewegten Kriegsleben in den Hafen der Kunſt eingelaufen. Machold iſt eine ſcharf ausgeprägte, energiſche, aber dabei ungemein beſcheidene Künſtler-Individualität, welche im Stillen, aus eigenem Drange, ohne alle fremde Anregung raſtlos ſchaffend das Beſte anſtrebt. Sein Atelier befindet ſich in der Bauhütte der Votivkirche. Wir finden den Künſtler gerade an einem großen Friesbilde in Oel malend, deſſen Vorwurf dem „Raſenden Roland" entnommen iſt. Die Compoſition, insbeſondere der Mittelgruppe, welche die vier letzten Helden des vor Paris geſchlagenen Agramante von den in der Luft erſcheinenden Dämonen des Stolzes, der Zwietracht und Eiferſucht untereinander entzweit darſtellt, zeigt viel dramatiſches Leben und ſcharfe Charakteriſtik. In letzterer Beziehung und insbeſondere auch in der Oelfarbentechnik ſind die beiden Arioſtbilder — ein Gegenſtück ſtellt die als Sieger mit den Brautleuten zur Kirche ziehenden Helden Karls dar — ein ganz entſchiedener Fortſchritt Machold's, den wir bis jetzt nur als Aquarelliſten gekannt haben.

Das früher in Oeſterreich von ſo bedeutenden Künſtlern, wie Führich, J. N. Geiger, welch' Letzterer ſich bekanntlich in ſeinen „Hiſtoriſchen Memorabilien und Bildern aus Ungarns

Geſchichte" eine ganz eigene Vortragsweiſe geſchaffen, ſodann dem Urwiener, aber leider im Auslande ſchaffenden Schwind, dem geiſtvollen Fr. v. Ramberg, dem früh dahingegangenen genialen Polen Grottger („Thal der Thränen" und „Litwiana") u. ſ. w. reich angebaute Feld der höheren Illuſtration iſt heute ſpärlich beſtellt, denn auch die Leiſtungen des nunmehr zur Piloty-Schule gehörigen Gabriel Marx, deſſen in der Auffaſſung ganz merkwürdige, hochintereſſante Original-Illuſtrationen zu den Heine'ſchen Gedichten der Kunſtfreund im Beſitze des als kunſtſinniger Sammler bekannten Grafen Wimpffen (Türkenſtraße) findet, gehen beinahe zwanzig Jahre zurück. Trenkwald, Leopold Müller, Laufberger, Carl Swoboda und wie geſagt Machold ſind auf dieſem Gebiete hervorragend thätig geweſen, aber Niemand tritt, abgeſehen von ſehr vereinzelten Leiſtungen, jetzt in ihre Fußſtapfen. Für das Reinornamentale muß indeß große Anerkennung dem obenerwähnten Anton Groner gezollt werden. Um auf Machold ſelbſt zurückzukommen, erinnere ich diesbezüglich an ſeine ehedem im Kunſtverein ausgeſtellten 13 Aquarell-Illuſtrationen zu „Rolands Schildträger", über deren jugendfriſche Compoſition und ſchöne Ausführung ſich Meiſter Uhland ſelbſt in einem Briefe mit großer Anerkennung ausgeſprochen hat; ſodann an den von der Kunſthalle her bekannten Sappho-Cyclus, den prächtigen Ottokar-Cyclus nach Grillparzer, und mehrere Aquarell-Compoſitionen für Schmuckſchüſſeln, nämlich den Triumphzug der Venus auf dem Meere, die Ceres-Mythe und insbeſondere den von Rahl anerkannten, ungemein lebensvollen Bacchuszug. Machold zeigt in dieſen Schöpfungen Originalität, erfinderiſche Beweglichkeit und vornehmlich jene Vertiefung, welche man bei Illuſtratoren ſo oft vermißt. Die

geiſtige Bedeutung ſeiner Schöpfungen iſt denn auch bis jetzt ihrer techniſchen Ausführung faſt immer überlegen, ſo daß man den Künſtler vor Allem als einen geborenen phantaſie- und geiſtvollen Componiſten betrachten muß, welchem die Bewältigung der techniſch-maleriſchen Mittel um ſo größere Schwierigkeit bereiten muß, als die frühere Carrière Macholds zu einer Ausbildung auf dieſem Gebiete weder Muße noch Gelegenheit bieten konnte. Beſonders eigenartig iſt der erwähnte Ottokar-Cyclus, welcher die fünf Acte der Tragödie nach Scenen, ähnlich wie bei der Geſchichte Sappho's, in einen ſtylvollen architektoniſchen, goldgrundirten Rahmen einfügt, indeß die Bilder ſelbſt ſich von natürlichem Hintergrund abheben. Jede der fünf Compoſitionen zeigt ein Mittelſtück, von zwei Seitenbildern flankirt, während ergänzende Gruppirungen unten das geiſtige und ſceniſche Ineinanderſpielen der einzelnen Acte vermitteln. Es iſt ganz eigenthümlich, wie der Architektur-Rahmen all dies dramatiſch-bewegte Leben für den ruhig Genießenden zu einem harmoniſch-wirkungsvollen Ganzen zuſammenfaßt. Unter den Leiſtungen Macholds darf ich indeß die Arbeiten nicht vergeſſen, welche der Künſtler im Auftrage der Armee geliefert hat. Die hervorragendſten ſind die figuralen und ornamentalen Compoſitionen für zwei Adreſſen, wovon die eine, zu welcher Weilen einen patriotiſchen Text geſchrieben hat, die halbtauſendjährige Vereinigung Tirols mit Oeſterreich verherrlicht, während die andere von der Armee dem Sieger von Cuſtozza gewidmet worden iſt. Gegenwärtig trägt ſich Macholb mit dem Gedanken, das Mummenſchanzfeſt aus dem zweiten Theile des „Fauſt" in einer großen Friescompoſition zu behandeln. Bald dürften auch Aufträge auf monumental-maleriſchem Gebiete an unſeren Künſtler herantreten.

Ehe ich nun auf eine zweite, hierher gehörige Malergruppe, welche faſt ausſchließlich aus Monumentalmalern beſteht, übergehe, ſei noch jenen ſtrebenstüchtigen Leiſtungen auf dem Hiſtoriengebiete Rechnung getragen, welche ſich insbeſondere in der Kunſthalle an die Namen Carl Swoboda, Ludwig Mayer, Löffler, Wörndle u. ſ. w. geknüpft haben. Die Genannten wiſſen ihre Vorwürfe lebendig, ja mitunter packend zu geſtalten und entbehren weder einzelner charakteriſtiſcher Vorzüge, noch auch einer gewiſſen Gediegenheit in der Behandlung, aber es fehlt ihnen zumeiſt an Größe in der Auffaſſung und an wahrhaft geiſtiger Beherrſchung ihrer Aufgabe.

Eisenmenger. — Griepenkerl. — Laufberger. — Sturm. E. Charlemont. — Wertheimer.

Ende April 1875.

Unter den Lehrkräften, in deren sicheren Händen die Zukunft unserer Monumentalhistorie ruht, stehen die beiden Rahlschüler Eisenmenger und Griepenkerl mit in erster Reihe. Der Erstere leitet neben seinem Cursus an der Akademie noch eine von ihm speciell zur Heranbildung von jungen Kräften für die Monumentalhistorie gegründete Privatschule, während der Letztere seit einem halben Jahre definitiv in den Lehrkörper der Akademie eingetreten ist. Die seit etwa 15 Monaten bestehende, bereits ein Dutzend Schüler und mehrere Hospitanten zählende Eisenmenger'sche Schule befindet sich im fünften Stocke eines Palastes der Zelinkagasse, doch darf uns diese hohe Lage die Mühe eines Besuches nicht verdrießen lassen, denn diese Mühe lohnt sich. Wir finden einen großen, lichten Raum mit Teppich-Tentüren üblich malerisch in drei Studienzimmer abgetheilt. Des Meisters Atelier nebenan, wo man noch so manche Reliquie aus Rahls Zeit vorfindet, ist recht hübsch installirt, wobei auch ein riesig Stück Türkenzelt aus der Belagerungszeit mit großgemusterten Bunt-Applicationen als Draperie hat herhalten müssen.

In der Schule draußen bemerkt man allenthalben prächtige Studienköpfe, Actstudien von strenger, tüchtiger Durchführung in Zeichnung wie Colorit; das Modell tritt dem Beschauer förmlich in Fleisch und Blut entgegen; einige dieser Actbilder sind fernschaulich so richtig aufgefaßt und mit so viel Gewandtheit landschaftlich staffirt, daß das ernste Bestreben des hier waltenden Lehrgeistes auch bezüglich des scheinbar Nebensächlicheren allsogleich in's Auge fällt. Auf den Staffeleien der eben in frischem, heiterem Schaffen begriffenen Kunstjünger sehe ich hie und da Entwürfe, die unwillkürlich das Interesse fesseln, hier beispielsweise einen „Hagen mit den Rheintöchtern", dort einen „Tannhäuser im Venusberg" .... Die Frage nach den Namen der Autoren und die Versuchung, dieselben wieder zu nennen, liegt nahe, würde dies nicht gewissermaßen einer bei Künstlercarrièren nicht selten gefährlichen Prognose gleich kommen. Nichtsdestoweniger glaube ich mich für die Namen Müller, Schmid und Ambros einigermaßen engagiren zu können. Als technisches Detail sei erwähnt, daß Eisenmenger die in Paris seit längerer Zeit abgekommene Methode des Grauuntermalens beibehalten hat. Man hat noch keine halbe Stunde an dieser Stätte des lebendigen Lernens zugebracht und bereits ist man sich klar, daß hier ein geborener Lehrer, welcher Lust, Beruf, gründliches, positives Wissen und eine seltene Anregungsfähigkeit für seine Aufgabe mitbringt, diese ganze Thätigkeit geistig bestimmt und beherrscht.

Ein solcher Lehrer ist Eisenmenger in der That und fehlte ihm bei einer gewissen Befangenheit im Princip nicht zuweilen der große Ausblick, wir wüßten keinen Besseren. Die heranrückende günstige Zeit für die Wiener Monumental-

malerei mag den Meiſter zunächſt zur Gründung dieſes Privatcurſes veranlaßt haben; im weiteren Sinne dürften ihn jedoch in der Kunſthalle angeſtellte Vergleichungen in dieſem Vorhaben beſtärkt haben, denn es konnte ihm unmöglich entgehen, wie viel und empfindlich die Durchbildung und Beherrſchung der maleriſch-techniſchen Mittel, über welche die deutſchen Maler im Allgemeinen verfügen, noch zu wünſchen übrig laſſen gegenüber den Franzoſen, welche, dem deutſch-üblichen Vorurtheile diametral entgegen, gerade auf dem Wege nach dem nur durch gründliche Arbeit und raſtloſe Ausdauer zu erreichenden Kunſtziele weit voran ſind. Von dieſem Mangel an künſtleriſcher Durchbildung kommt es, daß ſpeciell unſere Hiſtorienmaler ſo ſelten im Stande ſind, ihren Geſtalten bei größerem Maßſtabe wahres Leben zu verleihen, eine in der Monumentalhiſtorie begreiflicherweiſe geradezu vernichtende Unfähigkeit. Manches iſt zwar darin in Wien ſchon beſſer geworden, aber die gründliche, hartnäckige Arbeit iſt immer noch ein Ausnahmszuſtand in unſeren Malerateliers. Der leichte, ſchillernde Erfolg einer unbeſtreitbaren Begabung ſowohl als das vor einigen Jahren über Nacht gezeitigte Modebedürfniß und die zu deſſen momentaner Befriedigung, wie ſpäter aus zwingenden Broterwerbsgründen überſtürzte künſtleriſche Production mußten bei uns einen um ſo ſchädlicheren Kunſtſchlendrian erzeugen, als wir nicht wie in Frankreich ſo glücklich ſind, dieſem Zuſtande gegenüber eine durch Zuſammentreffen von natürlichen und künſtlichen, ſeit Menſchenaltern fortwirkenden Urſachen geſchaffene Kunſterziehung in die Wagſchale werfen zu können. Zu den tüchtigen, redlichen Bekämpfern dieſer Zuſtände gehört nun auch Eiſenmenger in der Akademie wie in ſeiner Schule und es iſt kein Zweifel,

daß wir ihm die Herausbildung mancher künſtleriſchen Kraft verdanken werden, welche einſt Neu-Wien und Oeſterreich Ehre machen dürfte.

Faſſen wir Eiſenmenger als Künſtler in's Auge, ſo finden wir auch in ſeiner Kunſt ſein ganzes energiſches, tüchtiges Weſen wieder. Alles iſt bei ſeinen Bildern auf eine reale Treffſicherheit, auf klare, lebendige Wiedergabe des Vorwurfes gerichtet, mit ſolidem Wiſſen und ſelbſtbewußtem Geſchick ausgeführt. Man fühlt, daß dieſer Künſtler ſich über jede rhythmiſche Linie in ſeinen Geſtalten bis in's kleinſte Detail des Faltenwurfes die genaueſte Rechenſchaft zu geben im Stande iſt. Daß einer ſolchen robuſten künſtleriſchen Eigenart die feinere Empfindung ſowie die Motivirung und Darſtellung ſeeliſcher Zuſtände nur ſehr bedingt gegeben ſein müſſen, leuchtet ein. Das erſte Bild, woran Eiſenmenger malen lernte, war das Porträt ſeines Mitſchülers Griepenkerl, das letzte, was ich von ihm kenne, ſind zwei große, für den Ahnenſaal des Schloſſes Hörnſtein beſtimmte Wandgemälde, welche ſich noch auf der Staffelei befinden. Dieſe Bilder, welche je eine bedeutſame Epiſode aus dem Leben des Kaiſers Maximilian I. und des Herzogs Leopold behandeln, werden ſich in kräftiger Charakteriſtik und Farbe den übrigen bereits erwähnten Eiſenmenger'ſchen Ahnenbildern im ſelben Raume würdig anreihen. Eine der erſten und beſten Leiſtungen des Künſtlers — vielleicht die beſte — beſitzt der Dichter Moſenthal in ſeinem mit manchem ſchönen Bilde geſchmückten Salon, nämlich vier ſelten große Aquarellbilder, die „Temperamente" darſtellend, welche Eiſenmenger noch unter Rahls Leitung gemalt hat. Man kann dieſe Aquarellen bezüglich der großen techniſchen Schwierigkeit der Aufgabe im gewiſſen Sinne Bra-

vourstücke nennen, aber jedenfalls sind's Prachtstücke in der Composition, Durchbildung, wie insbesondere coloristischen Ausführung, welch' letztere an die großen Venetianer gemahnt. Andere hervorragende Leistungen unseres Künstlers sind, abgesehen von seinem erheblichen Antheil an der Ausführung Rahl'scher Monumental-Entwürfe, die Deckenbilder im Musikvereinspalaste (Apoll mit den Musen und Genien), die Plafondgemälde im großen Saale des „Grand Hôtel", im Palais Guttmann (zwölf Monae), in der Stiegenhalle des Tietz'schen Hauses am Schottenring („Grazien" und „Friede") und die Fresken im Oesterreichischen Museum, worunter die bekannten Friesmedaillons im linken Oberlichtsaale und die erst vor einigen Tagen vollendeten Friesmedaillons im glyptischen Saale, welche durch in edlem, heroischem Style gehaltene Gestalten die verschiedenen Hantirungen darstellen, aus welchen die einzelnen Kunstgewerbe sich entwickelt haben und sowohl was poetische Auffassung als künstlerisch-technische Ausführung anbelangt, zu den besten Monumentalbildern des Meisters gehören.

Christian Griepenkerl ist Nordländer und zwar Oldenburger, ein Ursprung, welcher seiner künstlerischen Individualität, selbst im Wiener Kunstklima, unverkennbar aufgeprägt geblieben ist. Dieser friesische Volksstamm ist nämlich eine interessante Mischung von Transscendentalem und sinnlicher Empfänglichkeit; das Streben nach strengster Durchbildung beherrscht und lenkt den Phantasieflug bei diesen Künstlernaturen, die sich schwer aus der Selbstkritik zu einigem Selbstvertrauen herausarbeiten. Eine große Feinfühligkeit und selbstverständlich vorwiegende Neigung zum Allegorischen kennzeichnet ferner diese äußerst entwickelungsfähige Begabung.

Auf den künſtleriſch vornehm angelegten Griepenkerl, deſſen Natur, wie man ſieht, mit jener des energiſch-ſelbſtbewußten Eiſenmenger ſtark contraſtirt, paſſen dieſe allgemeinen Züge, wenigſtens in ihren Berührungspunkten vollkommen. Griepenkerl kam Ende der Fünfziger Jahre, dem Rathe des Landſchafters Willers folgend, zu Rahl, wo er ſein erſtes Bild — kühn und ſeiner Jugend entſprechend natürlich ein lebensgroßes Hiſtorienbild — „Oedipus von Antigone geführt" malte, worauf er vom Meiſter bereits an den großen Frescoarbeiten in der Stiegenhalle des Waffenmuſeums, ſowie in den Paläſten Todesco und Sina beſchäftigt ward. Im Jahre 1865 wurde der junge Künſtler bekanntlich im Verein mit Bitterlich mit der Ausführung der Rahl'ſchen Compoſitionen im Opernpalaſte betraut, welche Arbeit volle vier Jahre in Anſpruch nahm.

Selbſtſtändiges hatte Griepenkerl zu Lebzeiten ſeines Meiſters wenig gemacht, erſt nach deſſen Tode ward er von Hanſen zu monumentalen Arbeiten, Plafond- und Wandgemälden in Oeltempera für die Paläſte Ephruſſi, Epſtein, Franz Klein, Sina in Venedig und das Schloß Hörnſtein herbeigezogen. Der Kunſtfreund, welcher das, wie wir wiſſen, als Geburtsſtätte der Rahlſchule hiſtoriſche Atelier Griepenkerl beſucht, findet die Entwürfe zu dieſen Bildern alle in des Profeſſors Skizzenmappe. Er verſäume auch nicht, ſich die 13 Aquarellſkizzen („Eleuſiniſches Feſt" nach Schiller) anzuſchauen, welche Griepenkerl in großen Wandgemälden für die nach den Plänen des Erzherzogs Johann erbaute Villa der Großherzogin von Toscana in Gmunden eben ausführt. Nicht minder bedeutend iſt das Bild: „Aphroditens Hochzeit mit Adonis" im pompejaniſchen Speiſeſaale

der Villa Simon in Hietzing. Im Palais Ephruſſi nenne ich beſonders die „Krönung Eſthers“ und „Hamans Verurtheilung“. Die drei meiſterhaft componirten Deckengemälde für Sina's Palais in Venedig, welche im verfloſſenen Jahre im Künſtlerhauſe großen Beifall fanden, ſtellen „Poſeidons Hochzeitszug“, die „Sturmdämonen“ und die „Schutzgeiſter des Meeres“ dar. Wie meiſt bei Griepenkerl tritt auch hier in der ſtrengen, edlen Form eine geſunde Anmuth hervor, welche all' dieſe meergeborenen Geſtalten rhythmiſch bewegt. Das Incarnat iſt warm- und reichtönig, aber Gewandung ſowie Beleuchtung in dieſen Bildern laſſen etwas zu wünſchen übrig; letztere könnte auch ohne Effecthaſcherei wirkſamer ſein.

Gegenwärtig iſt der Künſtler mit den Monumentalbildern zur Ausſchmückung der Stiegenhalle des „Auguſteums“ (Kunſtmuſeum) ſeiner Vaterſtadt Oldenburg beſchäftigt. Die Aufgabe beſteht in einem großartigen, bereits ſehr vorgeſchrittenen Deckengemälde mit umlaufendem Fries. Der Plafond iſt dreitheilig mit Teppichen beſpannt gedacht, worauf die Bilder in milder Farbenſchöne erblühen. In der Mitte Venus Urania mit den Genien der Natur und Phantaſie, das hohe Götterweib, zu dem alle Künſtler emporſtreben. Auf den vier Längenfeldern iſt die Prometheusſage in ihrer allegoriſchen Bedeutung für das Streben, Ringen, Leiden und Siegen des Künſtlers in ſinnig-phantaſievoller Weiſe dargeſtellt. Das erſte Bild zeigt die Entwendung des Funkens vom Blitzkeile des Gottes, das zweite die Strafe, das dritte die Befreiung durch den Pfeilſchuß des Hercules, des Repräſentanten der raſtloſen, allein freimachenden Arbeit, und das letzte die Belebung von Prometheus' Bildwerk, der

Statue, deren Stirne der Falter, das Seelensymbol, überschwebt. Der Fries ist ähnlich wie Delaroche's Hémicycle gedacht; die Kunstheroen aller Epochen schreiten an dem Beschauer vorüber. Erst vor Kurzem hat der fleißige Künstler wieder einen neuen Auftrag von Seiten des Baron Sina, bestehend in Wandgemälden (Wachstechnik) für den Sitzungssaal der neuen Akademie der Wissenschaften in Athen erhalten und ist bereits mit den Entwürfen dazu beschäftigt. Unter den nicht zahlreichen Staffeleibildern Griepenkerls nenne ich nebst mehreren Porträtstudien besonders die ausgezeichneten Bildnisse Sina's und Hansens, während die vor Kurzem ausgestellte „Leda", welche den Schwanenkuß empfängt, keine der glücklichsten Arbeiten unserers Künstlers sein dürfte.

Zwei eminente Kräfte für die decorative Monumentalmalerei, im Lehrfach wie als ausübende Künstler, besitzt das „Oesterreichische Museum" in den beiden Professoren Laufberger und Sturm, von denen der Erstere die kunstgewerbliche Fachschule für figurales Zeichnen und Malen und der Letztere jene Abtheilung leitet, welche die ornamentale Flächen-Decoration (Thier-, Blumen- und Ornamentmalerei) zum Gegenstande hat. Historienmaler Ferdinand Laufberger (Deutschböhme), welcher seine erste Ausbildung unter Ruben genossen, fing jugendlich-üblich mit der Historie an, welche er mit dem Volksgenre und später dem Heiligenbild, insbesondere für den Verbrauch unserer östlichen Hinterländer mehr variirte, als vertauschte. Seine meist humoristischen Genrebilder fallen Ende der Fünfziger und Anfangs der Sechziger Jahre. Jene ausgezeichneten Illustrationen für Kupferstich und Holzschnitt aus den unteren Donauländern und der Türkei, welche er als junger Künstler mit flottem

Geschick und einem seltenen malerischen Gefühle heruntergezeichnete, erregten verdientes Aufsehen. Was darauf sein liebenswürdiger Humor im „Figaro" geleistet, weiß Jedermann und wie er diese Ader auch im größeren Genrebild zur Geltung zu bringen verstand, wissen Jene, welche sein bekanntes, in Paris gemaltes Bild: „Das Publicum im Louvre", gesehen haben. Ein längerer Aufenthalt jenseits der Alpen und vornehmlich das ernste Studium jener Renaissance-Epoche, wo aus der Vereinigung der bildenden Schwesterkünste so Herrliches erstand, wirkte auf den mit großem decorativen Feingefühl begabten Künstler so nachhaltig und bestimmend, daß er sich sofort mit besonderer Vorliebe der Monumentalmalerei zuwandte. Mit welch' geschmacksedler Empfänglichkeit Laufberger aus jenen Vorbildern zu lernen gewußt hatte, trat sofort an den Tag, als ihm an der Stelle des plötzlich verstorbenen Rahl der Auftrag zu Theil ward, für das Opernhaus den Vorhang zur komischen Oper zu malen. Diese anmuthig-heitere Schöpfung decorativer Phantasie, welche wenig Lesern unbekannt sein dürfte, hat Bültemeyer in schönem Cartonstich ausgeführt.

Die bekanntesten Arbeiten Laufbergers auf monumentalmalerischem Gebiete sind die Außen-Decorationen (Sgraffito) und Deckenmalereien im Stiegenhause des „Oesterreichischen Museums", die Cartons zu dem sieben Klafter breiten Glasgemälde über dem Hauptportale des Weltausstellungspalastes und zu der Kolossal-Minerva in der Kunsthalle, welche bekanntlich Salviati in Venedig in Mosaik ausgeführt hat. Irre ich nicht, so rühren auch die phantasievollen Entwürfe zu den von Melnitzky ausgeführten Giebelgruppen des In-

duſtriepalaſtes von unſerem Künſtler her. Weniger bekannt dürften Laufbergers ſo geſchmackvolle decorative Leiſtungen in Privathäuſern ſein; ich mache deshalb beiſpielsweiſe auf die reizenden figürlichen Wanddecorationen in der Wohnung (Kolowratring) des verſtorbenen Dr. Friedländer, des bekannten Gründers unſeres erſten publiciſtiſchen Organes, ſowie die Deckengemälde des Veſtibüles im Palais Guſtav Léon (Schottenring) und der Stiegenhalle in dem v. Weißſchen Hauſe (verlängerte Waſagaſſe) aufmerkſam. Auch das Ausland, welches längſt Profeſſor Laufbergers Meiſterſchaft auf dieſem Gebiete anerkennt, überhäuft ihn mit Aufträgen. So habe ich unter Anderem in ſeinem Atelier Cartons für die innere und äußere Ausſchmückung einer Gartenhalle, ſowie Sgraffito-Entwürfe für eine Palaſtfaçade geſehen, welche beide für Berlin beſtimmt und mit eben ſo viel künſtleriſchem Geſchmack als urſprünglicher Friſche entworfen ſind. Feiner Kunſtgeſchmack zeichnet überhaupt die Compoſitionen Laufbergers und Sturms aus. Ihre reizvollen Entwürfe zu Glasgravirungen und Malereien für die vor zwei Jahren mit Recht vielbewunderte Lobmeyr'ſche Ausſtellung haben damals nicht wenig zu dem unbeſtrittenen Erfolge dieſer letzteren beigetragen.

Friedrich Sturm iſt Wiener. Schon als Knabe lernte er von ſeinem Vater auf Porzellan malen, graviren und emailliren. Auf der Akademie trieb er mit Vorliebe Blumenmalerei, nebenbei das Miniatur- und Emailbild cultivirend. Die künſtleriſchen Entwicklungsjahre Sturms, welche in die Vierziger Jahre fallen, waren ſtürmiſch genug. Ein blutjunger Menſch ging er als Porträt-, Heiligen- und Theatermaler auf Irrfahrt nach Ungarn und Serbien, warf dann

den Pinsel zu wiederholten Malen hinweg, ergriff ihn wieder und blieb am „Genre" haften. Der Boden schien gut, denn das Bild: „Vom Markt heimkehrende Zigeuner" wurde in den Fünfziger Jahren vom Kunstverein um den damals außergewöhnlichen Preis von 700 Gulden angekauft. Auch andere Genrebilder: „Die Dominospieler", „Schusterfamilie" 2c. fanden großen Beifall . . . da plötzlich erblindete Sturm; ein Jahr und ein Auge waren verloren. Da es nun mit Bildniß und Genre nicht mehr gehen wollte, verlegte sich unser Künstler auf die decorative Malerei und malte flott und mit erstaunlicher Technik Allegorien, Amorinenscenen und sonstige Decorationsbilder auf Plafonds, Wände, Sopraporten und Thürfüllungen in jedem Genre, in jeder Manier, mit jeder Technik. Was Sturm auf diesem Gebiete zu leisten vermag, sehen wir in den ornamentalen Fresken der Opernloggia, den wundervollen Seidemalereien im Salon der Kaiserin daselbst und bei der malerischen Ausschmückung des Kaiserpavillons auf der Weltausstellung.

Es dürfte übrigens wenige Paläste und Villen in und um Wien geben, an deren Decoration Professor Sturm sich nicht betheiligt hätte. Ich nenne nur die anmuthigen „Compositionen aus Walter Scott" in der Villa des Herzogs von Braunschweig zu Hietzing, die farbensatten Malereien auf Seidentapeten im Palaste der verwittweten Fürstin Milosch, decorative Wandmalereien beim Fürsten Trautmannsdorf, bei der Gräfin Clam-Gallas 2c. Ueberall erscheint Sturm als ein ganz außerordentlicher Techniker; die Leimfarbe gewinnt in seinem Pinsel jene überraschende Leuchtkraft und wohlige Frische, welche wir mitunter bei französischen „Boudoirmalern" so sehr bewundern. Zwei Skizzen für eine Boudoirdecoration:

„Knaben mit Tigerwagen" und „Kinder mit Eichhörnchen", welche ich vor Kurzem im Atelier Sturm geſehen, gehören diesbezüglich zu dem Liebenswürdigſten, was dies für einen anmuthig-erfinderiſchen Pinſel ſo dankbare Feld nur zu bieten vermag. Wie ich höre, wird Sturm im Verein mit dem Architekten Profeſſor Storck auch an der Innendecoration des neuen Liechtenſtein'ſchen Palaſtes in der Roßau mitarbeiten. In letzter Zeit hat er ſich viel mit Imitationen beſchäftigt, auf welchem Gebiete ich vornehmlich auf die höchſt gelungenen Gobelin-Nachahmungen im Speiſeſaale des Erzherzogs Ludwig Victor aufmerkſam machen möchte. Von den Verſuchen endlich, welche ſowohl Sturm als Laufberger mit der neuen, von Director Koſch in der keramiſchen Verſuchsanſtalt erfundenen Emailfarbenpalette in jüngſter Zeit angeſtellt haben, ſoll an beſonderer Stelle die Rede ſein.

Ich will nun dieſer Gruppe noch zwei junge Künſtler hinzufügen, von denen ſich der eine nach einem äußerſt glücklichen Wurf im Genre ſeit einiger Zeit entſchieden der Monumentalhiſtorie zugewendet hat, während der zweite nach längerem experimentalen Herumtappen und Taſten nunmehr ebenfalls auf dieſem Felde ſein Heil zu finden hofft. Es ſind dies Eduard Charlemont und Guſtav Wertheimer. Charlemont, der Sohn eines Znaimer Zeichenlehrers, ſteht im 26. Jahre. Nachdem er unter v. Engerths Leitung eine tüchtige Kunſtbildung genoſſen, ſchloß er ſich an Makart an. Vor bald vier Jahren trat er zum erſten Male mit einer ſelbſtändigen Arbeit, dem heute im Beſitz des Grafen Wilczek befindlichen Genrebilde: „Die Antiquare" hervor und erregte großes Aufſehen. Wien war um ein bedeutendes Künſtlertalent reicher. War es ſchon ein günſtiges Zeichen,

daß Charlemont in der unmittelbaren Nähe Makarts seine Eigenart zu wahren verstand, so mußte die Gewandtheit, womit er zugleich das Gute in Makarts Manier sich gefahrlos anzueignen wußte, ganz besonders überraschen. Die beiden „Sneewittchenbilder" im Auspitz'schen Empfangssalon, welche Gegenstücke zu den bereits anderorts genannten Makart'schen bilden, verdienen diesbezüglich volle Anerkennung; der Wunderschein, welcher auf dem einen Bilde das Erwachen der Zauberverschlafenen umwebt, ist von glücklichster Wirkung. Es scheint denn auch Charlemont mit seiner gesunden Grazie und fruchtbaren Phantasie, seinem Geschmack und Farbensinn, sowie einer gewissen technischen Findigkeit seines Pinsels nicht übel veranlagt, um Erfolge auf einem Gebiete zu erzielen, welches seit Watteau und Boucher die Franzosen mit so viel Glück und Geschick gepflegt haben. Damit soll jedoch Charlemont nicht gerade in das Genre Watteau verwiesen werden, wenn ihm auch beispielsweise in den vier für das gräflich Zichy'sche Schloß Sanct Johann gemalten Boudoirbildern jene gracil-tändelnde Manier ganz hübsch gelungen ist; er ist vielmehr künstlerisch kräftiger angelegt, als die pinselführenden Schäferpoeten jener Schule. Seine besten decorativ-malerischen Leistungen, wie die acht Plafondbilder bei Baron Wehli („Morgen", „Mittag", „Abend", „Nacht" und die „Jahreszeiten" in Kindergestalten), sodann insbesondere die Wandgemälde für Salon und Speisesaal des Barons Heinrich Liebig (Reichenberg) — vier „Stillleben" auf Goldgrund in makartisch-phantastischer, üppiger Manier — und endlich die Deckengemälde (fünf Welttheile) für den Salon der Baronin Worms (London), haben durchaus keinen schwächlichen oder süßlich allegorisirenden Charakter. In

neuerer Zeit arbeitet Charlemont, welcher während zwei Jahren in Venedig fruchtbringende Studien gemacht, im Verein mit dem Decorateur-Architekten Karl Kaiser an mehreren großen Bestellungen für das Ausland. Im Bildnißfache hat sich unser Künstler insbesondere als Kinderporträtist mit Glück versucht; ich nenne den verstorbenen jungen Prinzen Hohenlohe und die Kinder der Frau von Wiener-Welten.

Wertheimer ward lange und wird mitunter heute noch als ein „Opfer" Makarts bezeichnet. Die Gegner der Makart'schen Richtung illustriren sogar mit Vorliebe durch dies Beispiel die gefährliche Bethörung der „Farbensirene" für junge Talente. Auf die Gefahr des „Makartisirens" habe ich bereits anderorts in diesem Buche hingewiesen, sie existirt indeß ernstlich nur in so weit und so lange, als es Mode ist, Makart nachzulahmen. Diese Mode jedoch weicht eines Tages dem naturgemäßen Wechsel und dann weicht auch der Bann von manchem jungen Talente. Wirklich vitale Begabungen werden dabei nicht zu Grunde gegangen sein und das Talent Wertheimers darf trotz mancher Verirrung als ein lebensfähiges betrachtet werden. War es vor einigen Jahren eine unglaubliche Verwegenheit von einem jungen, über eine noch geringe Kunstbildung verfügenden Künstler gleich mit einem „Nerobilde" von kolossalen Verhältnissen hervorzutreten, so verrieth jenes Bild doch ein bedeutendes Compositionstalent, verbunden mit einem gewissen Instinct in der coloristischen Behandlung. Leider meint Wertheimer es fast immer mit der großen Composition versuchen zu müssen, daher seine Kraftanläufe unter dem Einflusse der farbenglühenden Hamerling'schen Epen, welche das große Bild: „Untergang Agrippinens auf dem tückischen

Wunderſchiffe" und den Carton aus dem „Könige von Sion" (Tempelorgien-Scene) zu Tage gefördert haben. Auch die allegoriſchen Entwürfe des Künſtlers: die der Urmythe entnommene „Wilde Jagd" und die „Allegorie des Orkanes" tragen trotz unleugbarer Vorzüge dieſen Charakter des ungeklärten, himmelſtürmenden Wollens, welchem der Mangel an wahrhaft künſtleriſcher Durchbildung und techniſchem Können jede ſichere Grundlage entziehen muß. Einige Verſuche Wertheimers im Bildniſſe haben ziemlich günſtige Reſultate erzielt, was freilich von einem großen, jüngſt im Künſtlerhauſe ausgeſtellten Reiterbilde nicht behauptet werden kann. Gegenwärtig iſt der Künſtler ſehr eifrig mit dem Entwurf zu einem großen Deckengemälde („Venus Anadyomene") beſchäftigt und glaubt in der decorativen Malerei vorläufig ſein richtiges Fahrwaſſer gefunden zu haben. Wir aber möchten ihm einen Rath geben: er ſchaue ſich nach dem Beiſpiel ſo mancher ſeiner Collegen ein paar Jahre in Pariſer Ateliers um, lerne dort ſeinen Hang zum Experiment zügeln und hart an ſeiner Durchbildung arbeiten, eigne ſich ein möglichſt ſolides techniſches Wiſſen an, concentrire ſein Wollen und raffe dann ſeine Kraft zu einem Wurfe zuſammen, der auch ohne gigantiſches Ziel ein großer ſein kann.

Amerling. — Schrotzberg. — Neugebauer. — Aigner. Decker. — Raab.

Im Juni 1875.

Wir gehen nun auf jene Hiſtorienmaler über, welche das Bildnißfach mit Vorliebe pflegen, ohne deshalb, mit Ausnahme von einigen Wenigen, ausſchließlich als Porträtiſten bezeichnet werden zu können. Vorerſt verweilen wir bei einer Gruppe von älteren Künſtlern. Das Porträt erſcheint gewiſſermaßen ein Prüfſtein, in wie weit ein einzelner Maler oder auch eine ganze Epoche der Malerei im Stande iſt, ſich der darſtellenden und maleriſchen Mittel zu bemächtigen. Im Bildniſſe treten uns die großen Meiſter in ihrer vollen künſtleriſchen Eigenſchaft entgegen, denn gerade das Bildniß erfordert jene geſunde Technik und Kunſtbildung, jenes Warm- und Feingefühl, jenen Scharfblick für das Charakteriſtiſche, jenes raſche, glückliche Erfaſſen und Feſthalten des Lebhaften, oft ſo Flüchtigen des individuellen Ausdrucks, mit einem Worte jene Summe von künſtleriſchen Eigenſchaften, deren Beſitz allein zu wahrhaft lebensvollem Schaffen befähigt. Die Erfindung der Photographie hat die Bildnißmaler, beſonders das einſt ſo beliebte Miniaturfach, zwar materiell geſchädigt, ihnen jedoch auch wieder Nutzen gebracht, einmal indem ſie das

Bedürfniß der maleriſchen Wiedergabe des Charakteriſtiſch-Lebensvollen in der menſchlichen Erſcheinung mechaniſch betonte, und dann, indem ſie den Porträtiſten als bequemer — ſeit einiger Zeit allerdings etwas zu ſtark ausgebeuteter — Kunſtgriff diente. Die Herren von der „Objective" hätten deshalb auch gegründeten Anſpruch auf einigen Künſtlerdank, wollten ſie nicht eben ſelbſt gar ſo große „Künſtler" ſein. Seit der Realismus in der modernen Kunſt die Franzoſen zu den erſten Malern gemacht hat, mußten dieſe um ſo mehr die erſten Porträtiſten ſein. Es iſt eben dies intenſive Gefühl für das Individuelle den franzöſiſchen Bildnißmalern aller Zeiten und jeder Manier, von Mignard bis Ricard, von Boucher bis Carolus Duran, von Flandrin bis Nélie Jacquemart gerade ſo national angeboren wie der Geſchmack. Dieſe Ueberlegenheit wird ihnen deutſcherſeits vielleicht von den Wiener Porträtiſten am erfolgreichſten ſtreitig gemacht.

Nach dem Tode Lampi's, deſſen Leiſtungen trotz ſeiner Empfindung bekanntlich im höchſten Grade an Manier krankten, trat Ender als geſuchter Bildnißmaler in den Vordergrund; er malte raſch, mit gewandter Technik und einer gewiſſen Treffſicherheit, welche über den zweifelhaften Kunſtwerth ſeiner Bilder ſo lange hinwegtäuſchte, bis Amerling, welcher in England eifrig Lawrence ſtudirt hatte, zurückkam. Amerlings Auffaſſung war ungleich friſcher, natürlicher und ſeine Technik, im Vergleich zu der damaligen bildniß-üblichen, erſchrecklichen Geleckтheit, faſt genial zu nennen. Von dieſer Zeit läßt ſich in der Wiener Porträtmalerei ein lebendiger Aufſchwung conſtatiren, welcher ſich insbeſondere an drei Künſtler knüpft: den verſtorbenen ausgezeichneten Miniaturmaler Daffinger, ſodann den König unſerer Porträtlithographie, Kriehuber, und end-

lich an den heute noch jugendfrisch schaffenden Amerling. Kriehuber hat mit Pferdeporträts begonnen, später, wie ein geschätzter Wiener Kunstkritiker richtig bemerkt, „vierzig Jahre der Geschichte Oesterreichs in Notabilitäten festgehalten" und beschließt jetzt unter kümmerlichen Verhältnissen seine Laufbahn mit Aquarellbildnissen, welche übrigens immer noch unerreicht dastehen. Die letzten Kriehuber'schen Aquarelle, welche ich dieser Tage beim Hofkunsthändler Neumann gesehen, sind das Porträt unseres Kronprinzen und ein reizendes weibliches Studienköpfchen, von einer zarten Durchsichtigkeit im Colorit und einer lebensvollen Frische in der Auffassung, die bei einem so hochbetagten Künstler geradezu unglaublich erscheinen. Beim dritten Künstler in diesem Bunde, nämlich Friedrich Amerling, wollen wir versprechen.

Unweit der Gumpendorfer Linie, in der Mollardgasse, steht ein wunderlich gegiebelt Erkerhaus, ein Gemisch von mittelalterlichem Castell und deutschem Renaissancebau Ende des 17. Jahrhunderts. Dies Haus hat sich Amerling, einer der wenigen Wiener Maler, welche sich die Mittel zum baulichen Experiment ermalt, nach eigenem Plane auf den Fundamenten des Gumpendorfer Herrenhauses erbaut. Im Vorgarten grüßen Cypressen, Zopfvasen, verschnörkelte Eisenkreuze und epheuumklammerte Steinbilder ... Das Innere hält vollauf, was das Aeußere versprochen, es alterthümelt im vollsten Sinne des Wortes. Wir steigen vorerst zum Raritätenmuseum empor. Wer empfänglichen Sinn und ein Kennerauge mitbringt, verliert hier gern ein Stündchen und gewinnt dabei. Ich weiß nicht, ob Amerling, einer der begeistertsten Aufspürer von „Bibelots", den goldenen Zahnstocher des Confucius oder die Brautpantoffeln der Prinzessin

Buruldur besitzt, aber auf's Gegentheil möchte ich nicht schwören. Findet man doch bei ihm ein Pulverhorn aus sculptirtem Leder, welches einst den Sforza's gehört, ein Thürschloß nach chinesischer Manier aus dem Besitze Alfonso's von Ferrara, der damit vielleicht den Tasso eingeschlossen, Pferdegeschirr und Damenbrett des Wallensteiners u. dgl. mehr. Unter den alten Bildern kann ich nicht verschweigen: einen Van Dyck (Porträt), zwei Selbstporträte von Hannibal Carracci (in Rothstift) und dem großen Coloristen Battoni, dem Maler der „büßenden Magdalena" (Dresdener Gallerie), die Eltern des Greuze (Röthelzeichnungen), eine Handzeichnung von Michel Angelo und den größten „Pouffin" in Wien.

Wir sind jetzt im Atelier. Hierher wanderte vor einem guten Menschenalter das ganze feine, kunstliebende Wien, damals allerdings so ziemlich auf die hohe Aristokratie und die Künstler selbst beschränkt. Die Porträtköpfe an den Wänden, meist Copien nach Originalbildern, bilden eine Galerie von Berühmtheiten; hier Thorwaldsen, dessen Originalbildniß die Liechtenstein'sche Galerie besitzt, daneben sein Landsmann Oehlenschläger, der Dichter des „Correggio„; in der Nähe Massimo d'Azeglio, der gefeierte Maler und unser immer noch zu wenig gefeierter Grillparzer; zwischen Rauch sodann und Schadow der gemüthvolle Castelli, Kästner daneben und der hochbegabte Stieglitz, der so traurig geendet, und endlich das liebenswürdige Selbstporträt des Meisters, dessen Original mit dem Grillparzers sich bekanntlich in Bühlmayers Galerie befindet. Grillparzers Bildniß trägt das Datum des 22. Mai 1858 und folgende Strophe von des Dichters Hand:

„Ich hab' auch Menschen gemalt wie Du,
Und wagte Aehnlichkeit zu hoffen,
Doch stimmte die Menge nicht immer zu,
Am wenigsten, die am meisten getroffen."

Bühlmayer hat nun auch das Porträt des Kaisers Franz (1832), einen der besten Amerling, welcher durch viele Hände gegangen, auf der ruhmlos denkwürdigen Bilderauction im Künstlerhause vor einigen Wochen um einen Spottpreis angekauft. Von sonstigen Bildern sehen wir im Atelier das Porträt der durch ihre Schönheit berühmten Wittwe des Fürsten Milan Obrenowitsch in serbischem Costüm, eine „schlafende Nymphe", ein großes allegorisches Bild, das „Trauerspiel" darstellend, die aus der Kunsthalle bekannte „wahnsinnige Ophelia", und einen packend charakterisirten „Shylock" mit dem Schuldschein, der indeß noch nicht vollendet ist.

Amerling, welcher vor Kurzem seinen 72. Geburtstag gefeiert hat, ist Ende der Zwanziger Jahre mit dem Porträt der Fürstin Auersperg aufgetreten, um während 20 Jahren das Oelporträt in Wien fast unumschränkt zu beherrschen. Fast alle Mitglieder des Erzhauses, von den Majestäten bis zu den „Kindern von Oesterreich", sodann eine große Anzahl von Namensträgern und Trägerinnen des österreichischen und russischen historischen Adels, der Finanzaristokratie und viele sonstige bekannte Persönlichkeiten sind seinem frischen, feinen Pinsel gesessen. Zu den bekanntesten dieser Bildnisse zählen außer den Obengenannten der regierende Kaiser als Kronprinz, Erzherzog Leopold im Templercostüm (Belvedere) und das große Reiterbild des Fürsten Windischgrätz. Auch die ersten Genrebilder des Meisters, insbesondere der „fischende

Knabe" (Belvedere), erregten ſogleich ungewöhnliches Aufſehen. Selbſtverſtändlich kann es ſich hier um keine Aufzählung handeln, jedoch an den „Kroatenjungen" (Harrach-Gallerie), die früher bei Arthaber befindliche „Rebecca", den „flammländiſchen Bürgermeiſter" und das famoſe Helldunkel-Effectbild der „Morgenländerin" (Oetzelt) mag billig erinnert werden. Treffliche Studienköpfe von unſerem Altmeiſter befinden ſich im Beſitz des früheren Operndirectors Herrn v. Herbeck. Amerling galt ſeinerzeit für den beſten Wiener Coloriſten, worin er wohl überſchätzt worden iſt, obſchon durchaus nicht in dem Grade, wie die Mode ihn heute unterſchätzt. Als Romantiker im Bildniß iſt er ſeiner Richtung bis heute treu geblieben, ohne deshalb dem unleugbaren Fortſchritte gerade im Porträtfache ſeine rückhalt- und neidloſe Anerkennung zu verſagen. Seine Bilder haben meiſt etwas Keckgemachtes und Feinpolirtes, was den Jüngeren mißbehagt; dafür aber liegt in ihnen immer ſo viel Stimmung und Ruhe, daß mancher Porträtiſt der Jetztmode beſſer thäte, ſie zu ſtudiren, als achſelzuckend zu bekritteln. Wie ſeiner Malweiſe, ſo iſt unſer Meiſter auch der maleriſchen Blouſe und dem ſo lange verpönt geweſenen breitkrämpigen Hute treu geblieben, auch darin heute noch gewiſſermaſſen ein Original-Charakterbild aus jener Zeit, wo es in der Kunſt noch eine wirklich originale Wiener Schule gegeben.

Doch Mode heißt Wechſel. Amerling mochte dazu gerade durch ſeine ungebundene Künſtlerart, ſowie eine gewiſſe Vorliebe für das damals ſo leicht anſtößig erſcheinende Excentriſche dem von gewiſſen Kreiſen abhängigen Modewechſel einigen Vorſchub geleiſtet haben, ſo daß bereits Mitte

der Vierziger Jahre Franz Schrotzberg ſeinem Vorgänger das Monopol des hochadeligen Bildniſſes ernſtlich ſtreitig zu machen in die Lage kam. Schrotzberg, um acht Jahre jünger als Amerling, begann mit dem Miniaturbildniſſe. Seine erſten beſtimmenden Anregungen erhielt er von dem berühmten Landſchafter Carl Marco, welcher den jungen Künſtler ſehr liebgewonnen hatte, ohne daß deshalb Schrotzberg im eigentlichen Sinne Marco's Schüler geweſen wäre. Marco ſtaffirte bekanntlich ſeine Bilder oft bibliſch, meiſt jedoch mythologiſch, ein mittelbarer Einfluß, welcher der Schrotzberg'ſchen „Leda" im Belvedere zweifelhaftes Leben gegeben. Faſt zugleich mit dieſer ſo beliebten Schönen entſtanden zwei Damenporträts, welche in Augsburg ausgeſtellt waren und dort großen Beifall fanden. Gewandte, reizvolle Mache und eine dem damals herrſchenden, kränklich poetiſirenden Geſchmack entſprechende maleriſche Behandlungsweiſe, welche Schrotzberg während ſeiner langjährigen Beliebtheit zumeiſt beibehalten hat, brachten ſeine Manier raſch zur Geltung. Die achatreine Durchſichtigkeit und ſüßlich-anmuthige Zartheit ſeines Colorits entzückten insbeſondere die vornehme Damenwelt, welche denn auch, nachdem die Fürſtinen Thereſe Lobkowitz und Windiſchgrätz, ſowie die Herzoginen von Acerenza und Talleyrand mit ihrem Beiſpiel vorangegangen, dem Schrotzberg'ſchen Atelier während Jahren treu geblieben iſt. So erſcheinen unter den 7—800 Bildniſſen, welche unſer Künſtler während eines Luſtrums gemalt, die weiblichen weitaus am ſtärkſten vertreten, während die Malweiſe Schrotzbergs mit ihrem Mangel an Plaſtik und ſchärferer Charakteriſtik den Anforderungen des männlichen Porträts weniger zu genügen vermochte.

Um Schrotzbergs Thätigkeit als modebeliebter Bildnißmaler unserer Aristokratie erschöpfend zu kennzeichnen, kann man keck sagen, daß er fast die ganze weibliche Galerie des Gotha'schen Kalenders, für Oesterreich wenigstens, und zumeist in ganzer Figur heruntergemalt hat. Das Kaiserhaus hat in mehreren Generationen an diesen schmeidigen, reizbefliſſenen Pinsel, diese unerschöpfliche Palette appellirt, von der Kaiserin Karoline Auguste (1843) angefangen, bis zur Erzherzogin Valerie, dem anmuthigen Kaiserkinde, welches Schrotzberg vor 4 Jahren porträtirte. Ein besonders sympathisches Bild ist das im Auftrage des Königs Ludwig von Baiern ausgeführte und in der neuen Pinakothek befindliche Porträt der in der Maienblüthe des Lebens und der Schönheit so grausam dahingerafften Erzherzogin Mathilde, dessen Skizze der Maler in seinem Atelier aufbewahrt. Von bereits der Geschichte angehörigen Persönlichkeiten mögen genannt werden: Kaiserin Marie Louise, Gemalin Napoleon I., Kaiser Max von Mexico und der Banus Jellacic, während aus der Schönheitsgallerie Schrotzbergs eigentlich ohne Unbilligkeit kein Name besonders hervorgehoben werden dürfte; indeß als zugleich auch politische Frauen-Celebritäten seien erwähnt: die Fürstinen Auersperg (zur Congreßzeit eine berühmte Schönheit), Clary, Eleonore Schwarzenberg und endlich die vielbewunderte Gräfin Berchtold (1845), aus einer vornehmen englischen Familie entsprossen, einer jener wundervollen Keepsake-Köpfe, wie sie Meister Lawrence so unwiderstehlich zu malen verstanden. Schrotzberg besitzt eines der bequemsten und geräumigsten Ateliers Wiens im Schönthaler'schen Hause, welches auch den Landschafter Professor v. Lichtenfels und den Genre- und Thiermaler Huber be-

herbergt. So viel ich weiß, ſtellt unſer Künſtler ſeit geraumer Zeit nicht mehr aus. Gegenwärtig befinden ſich bei ihm auf der Staffelei: die Gräfin d'Orſay, Braut des Prinzen Thurn und Taxis, und zwei Kinder des Grafen Henckel-Donnersmark.

Ungefähr in demſelben Alter mit dem Vorgenannten ſteht Joſef Neugebauer, ebenfalls ein Wiener und dabei Joſefſtädter Hausherr. Er beſitzt denn auch im eigenen Hauſe ein ſchön inſtallirtes Atelier auf einen Garten hinaus mit uralten Kaſtanienbäumen. Das Atelier hat drei Piecen, worunter einen ſchönen Salon mit Plafondfreſken für Porträtſitzungen; wilder Wein rankt um die hohen Fenſter und Finken ſchlagen im Gezweig. Neugebauer iſt eine faſt prieſterhafte Erſcheinung, ruhig und beſcheiden in der Haltung, ſparſam in der Geberde; man verſetzt ihn in Gedanken viel leichter in ein berathendes Conſiſtorium, als in einen Künſtler-Gſchnaß-Abend, und doch iſt er Künſtler vom Wirbel bis zur Zehe, wie Wenige. Bei ihm, dem Hochbegabten, haben zwei Feen Pathenſtelle verſehen, die der Muſik und die der Malerei. Das Schickſal wollte, daß er nach einigem Zaudern den Verlockungen der Letzteren folgte, dabei jedoch das Wunderangebinde der Erſteren mit dankbarer Sorgfalt hütend und pflegend. Neugebauer hat auf der Akademie in den Dreißiger Jahren etwas Tüchtiges zu lernen gewußt, was nicht ein Jeder zuwege gebracht hat. Ein Modellir-Curſus bei Schaller hat ihm ebenfalls Früchte getragen, die bei ſeiner eminenten Leichtigkeit in der Mache um ſo ausgiebiger ſein mußten. Mit 29 Jahren war er Zeichenmeiſter im Hauſe des Erzherzogs Carl, deſſen lebensgroßes Bild er damals ſo trefflich malte, daß ihm der vortheilhafte

Antrag einer längeren italieniſchen Reiſe auf erzherzogliche Koſten geſtellt ward, welchen der Künſtler aus Familienrückſichten leider ausſchlug. Es war dies ein Fehler, der nicht ohne nachtheiligen Einfluß auf die ſpätere künſtleriſche Entwickelung Neugebauers geblieben iſt. Indeß ſollte er doch, wenn auch 11 Jahre ſpäter, Italien beſuchen und dort mit Erfolg die Bildniſſe des Papſtes und des Cardinals Antonelli malen, deren Copien wir heute in ſeinem Atelier finden. Neugebauer iſt trotz der ehrendſten Aufträge von Seiten des Hofes und der Ariſtokratie, nie, was man ſo ſagt, als Porträtiſt in der Mode geweſen; einmal verſtand es ſeine innerliche, beſcheidene Natur nicht, ſich zur augenſcheinlichen Geltung zu bringen und dann ging er ſtill, wie Einer, dem ſeine Kunſt genügt, ſeinen Weg, der glücklicherweiſe nie über die mageren Triften ſo vieler mittelloſer Künſtlerexiſtenzen führte. Die Umſtände auszunützen, lag nicht in ſeinem vornehm angelegten, zurückhaltenden Weſen; er ließ ſich ſelbſt vielmehr von den Verhältniſſen ausnützen. Indeß das verſchlug nicht viel, nur hätte er öfter die freieren Horizonte der Fremde aufſuchen ſollen; ein Tropfen Beduinenblut in den Adern ſchadet dem Künſtler nie, im Gegentheil, in der Kunſt iſt gerade Säſſigkeit vom Uebel.

Ein Jahr vor dem 1848er Kataklysma richtete Neugebauer ſein Atelier ein, wo er als erſtes Bild den unglücklichen Grafen Latour porträtirte. Bildniſſe, Kirchenbilder (etwa dreißig) und eine große Anzahl ausgezeichneter Stillleben in Naturgröße folgten ſich nacheinander. In letzterer Beziehung werden wir Neugebauer in dieſen Blättern noch einmal begegnen, denn er iſt unſtreitig der erſte Stilllebenmaler Wiens. Unter den Porträts nenne ich noch außer

mehreren gelungenen Kaiser- und erzherzoglichen Bildern die Bildnisse des Feldzeugmeisters und jetzigen Oberstkämmerers Grafen Crenneville mit seiner Familie und des Landmarschalls und Abtes Helferstorfer. Besonders glücklich ist übrigens der liebenswürdige Künstler im Kinderbildniß. Keiner unserer jüngeren Porträtmaler weiß die Individualität des Kindes mit solcher Liebe und Herzenseinfachheit aufzufassen und so natürlich ansprechend wiederzugeben, wie der gemüthvolle Neugebauer; wir haben dies erst vor Kurzem wieder im Künstlerhause gesehen. Seine große preisgekrönte „Madonna" mit Jesus und Johannes, welche aus der Kunsthalle bekannt ist, erscheint als ein in mancher Beziehung gelungener Versuch, eine Madonna im modernen Style zu geben. Neugebauer malt ungemein leicht, mit gewandter Technik, Geschmack und breiterem Pinsel, als die meisten in seiner Zeit wurzelnden Maler. Dabei ist seine Mache sauber, correct, manchmal sogar allzu gewissenhaft. Er ist ein tüchtiger Zeichner, der den weitläufigen Carton mit großer Sicherheit zu beherrschen und lebensgroße Gestalten zu beleben weiß. Versuche in der Monumentalmalerei, welche er gegenwärtig anstellt, versprechen sehr erfreuliche Resultate; der Carton zu einem großen „Macbeth-Bild", eine in Ausführung begriffene, lebensgroße Gruppe bacchantisch gestimmter „Winzerinnen" im antiken Style und insbesondere eine reizende decorative Composition: „Kinder mit Kaninchen" verdienen die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes.

Rahl und seine Anhänger riefen bekanntlich auch auf dem Felde des Bildnisses eine hochgehende Bewegung hervor, welche auf das Entschiedenste und mit Erfolg gegen das Modeporträt gerichtet, den Grund zu jenem gesunden

Naturalismus legte, welcher der jüngeren Porträtiſten-Schule zu Gute kommen ſollte. J. M. Aigner iſt einer jener Epigonen der alten Wiener Schule, welche ſich ſehr bald an dieſer Bewegung betheiligten. Der Genremaler Ritter und Amerling leiteten ſeine erſten Schritte auf dem allezeit und damals insbeſondere dornigen Kunſtpfade. Das Jahr der großen Umwälzung mit ſeinen gewaltigen Verführungen riß auch unſeren jungen Künſtler mit ſich fort, um ihn ſodann hart am Tode vorüber auf einige Zeit betäubt und für die Kunſt gelähmt auf den Weg zu werfen. Sich endlich aufraffend, ſuchte Aigner in der neuen Lehre Rahls ſein Heil und fand es. So ward uns eine bedeutende Künſtlerbegabung gerettet. Aigner erfaßte nicht nur ungemein raſch die Aeußerlichkeiten des geiſtvollen Meiſters, er legte ſich auch in deſſen Schule den Grund zu jenem tüchtigen künſtleriſchen Wiſſen, welches von größtem Einfluß auf ſein ganzes Schaffen geblieben iſt, mag er ſich auch ſpäter von der Rahl'ſchen Richtung oder vielmehr von dem, was ihm als deren Manier erſchien, wieder entfernt haben.

Die Bildniſſe Aigners, welche meiſt den gewiegten, denkenden Künſtler verrathen, zeichnen ſich faſt immer durch einen ſoliden und doch eleganten Styl aus; bezüglich ihrer übrigen Vorzüge ſind ſie ſich ziemlich ungleich, oft ausgezeichnet, oft Manches zu wünſchen übrig laſſend, insbeſondere was die feinere Individualiſirung anbelangt. Aigner hat zumeiſt Künſtler und Kunſtfreunde, darunter den bekannten Kunſtmäcen Nicolaus Dumba, ſowie die meiſten übrigen Gründer des Künſtlerhauſes, ferner Poeten, darunter Grillparzer (bei Dumba), Feuchtersleben, Betty Paoli u. ſ. w., Schauſpieler (Frl. Kühle, Herr Arnau ꝛc.) und Männer der Wiſſenſchaft

porträtirt. Unter Letzteren nenne ich die berühmten Mediciner Oppolzer, Baron Dumreicher, Scoda und den in jüngster Zeit im Auftrage des Unterrichtsministeriums gemalten Hiſtoriker Aſchbach. Seine zahlreichen Damenporträts zeichnen ſich durch ſinnige Auffaſſung und einen ſchwärmeriſchen Ausdruck der Augen aus, wie überhaupt Aigner nicht mit Unrecht für einen geiſtvoll beobachtenden „Augenmaler“ gilt. Eines ſeiner gelungenſten Bildniſſe bleibt endlich ſein Selbſtporträt. Sein Atelier befindet ſich ſeit Kurzem im Blumſchen Palais am Franzensring. Auf der Staffelei habe ich bei ihm zuletzt ein ſehr großes, geſchickt gruppirtes Familienbild von neun Perſonen (Familie des Herrn Werthner) geſehen.

Georg Decker, heute unſer ausgezeichnetſter Paſtellmaler, ſteht wie der Vorgenannte im 56. Jahre. Nachdem ſich das Talent Deckers unter Anleitung ſeines Vaters ſchon ſehr frühreif entwickelt hatte, cultivirte der junge Künſtler aus unabweisbaren Erwerbsgründen Jahre lang das Aquarellporträt, bis er mit drei Volksdichter-Bildniſſen (Caſtelli, Kaiſer und Prechtler) zum erſten Male als Oelmaler hervortrat. Obwohl gerade damals einige Glückliche das Bildnißfach für ſich monopoliſirt hatten, fand Decker doch nicht übel ſeinen Weg und porträtirte unter Anderen den Feldmarſchall Grafen Radetzky in lebensgroßer Figur. Da überfiel unſern Künſtler ein längeres Siechthum. Von einer Reconvalescentenreiſe nach Dresden brachte er die damals in Wien ziemlich neue Paſtellmalerei mit zurück. Die herrlichen Farbenſtift-Bilder eines Raphael Mengs und Roſalva mit ihrer wohligfriſchen, tief- und feinempfundenen Farbe mochten Decker beſonders angemuthet haben und nachdem eine Anzahl

ſeiner nach der Natur in Paſtell gemalten Studienköpfe auf der Wiener 1855er Kunſtausſtellung außerordentlichen Beifall gefunden, verlegte ſich unſer Künſtler mit Vorliebe auf das Farbenſtiftbild. Indem ich mir vorbehalte, unter den „Specialitäten" auf dieſe Technik zurückzukommen, will ich hier nur conſtatiren, daß Decker ſeinen Paſtellbildniſſen eine Kraft und Tiefe der Farbe zu geben weiß, welche dieſelben, bevor die gläſerne Schutzplatte vorgelegt iſt, nicht ſelten als Oelbilder erſcheinen läßt. Zwei (für Berlin und Moskau beſtimmte) Bildniſſe unſeres Kaiſers, welche ich vor Kurzem im Atelier Decker geſehen, ſind in dieſer Hinſicht geradezu täuſchend. Im Uebrigen zeichnen ſich Deckers Paſtellporträts durch Aehnlichkeit, geſundes Lebensgefühl und insbeſondere jene Tonempfindung aus, welche die Paſtelltechnik in den Händen eines feinfühlenden, maßhaltenden Künſtlers — ich erinnere da an den alten Franzoſen Latour — zu ganz beſonderen Erfolgen befähigt. Im Allgemeinen eignet ſich der Farbenteigſtift mit der freundlich-milden Helle und dem zarten Reiz ſeiner Tinten insbeſondere zum Kinderbildniß, für welches denn auch Decker vorzugsweiſe geſucht iſt. Aus ſeiner ſonſtigen reichen Paſtellporträt-Galerie greifen wir heraus: unſere regierenden Majeſtäten, Frau Erzherzogin Giſela, Erzherzog Albrecht nach der Natur und endlich Radetzky und Tegetthoff. Eines der beſten Oelbildniſſe unſeres Künſtlers dürfte das Porträt des verſtorbenen Bürgermeiſters Zelinka im Sitzungsſaale der Stadtväter ſein.

Im Miniaturbildniſſe rühmen ſich die Franzoſen ihres Largillière und Petitot, die Engländer ihres Lawrence und wir ſind ſtolz auf unſeren genialen Daffinger. Sie nannten ihn ſeinerzeit den „kleinen Lawrence" und in der That hatte

er mehr von der schlichten Vornehmheit des englischen als der kokett-gezierten Niedlichkeit der französischen Miniaturisten. Daffingers Erbe ist der Wiener Georg Raab. Bezüglich der Wiener Miniaturmalerei und ihrer Entwickelung auf die „Specialitäten" verweisend, will ich hier nur kurz bei Raab als Oelmaler verweilen. Seit Raabs „Deborah" vom Kunstvereine zur Verlosung angekauft worden (1858), erschienen von diesem Künstler einige Zeit auf den Jahresausstellungen ideale weibliche Köpfe, welche durch einen gewissen poetischen Zug gefielen. Eines dieser Bilder, die „Jungfrau", fand sogar auf der Pariser Weltausstellung in einem unserer bekanntesten Kunstkritiker einen warmen Anwalt. Ein anderes großes Oelbild Raabs, „Mignon", welches wir in der Kunsthalle gesehen, befindet sich heute im Besitz der Kaiserin Elisabeth, während die „Dame mit dem weißen Schleier" schon früher vom Belvedere angekauft worden ist. In die letzte Zeit fallen die wohlgetroffenen Bildnisse der regierenden Majestäten und des Kronprinzen, welche bekanntlich vor Kurzem durch den Reiffenstein'schen Farbendruck in gelungenster Weise vervielfältigt worden sind. Von Raab als ausgezeichnetem Miniaturisten soll später die Rede sein.

Canon (v. Strašiřipka). — Lenbach.

Im Juni 1875.

Hans Canon gehört zu den wenigen typisch-originellen Künstlerphysiognomien, welche Wien aufzuweisen hat. Obwohl, ein Wandervogel im wahren Sinne des Wortes, nur periodisch in unserem Breitegrade weilend, dürfte die Erscheinung dieses Künstlers doch gar vielen Lesern bekannt sein. Eine breitschulterige Gestalt von strotzender Männlichkeit, mit energischen Zügen und tief herabfließendem, demonstrativ gepflegtem Barte, trägt Canon die kleidsame Künstlertracht mit den polnischen Stiefeln, welcher er meist noch eine rothseidene Gürtelschärpe hinzuzufügen pflegt, mit derselben Koketterie in der scheinbaren Nonchalance, wie Makart in der fein berechneten Wohlgepflegtheit. Durch zahlreiche Aufträge voraussichtlich für längere Zeit in Wien festgehalten, hat unser Künstler ein Atelier im Hause des Malers v. Kratzer in der Starhemberggasse (Wieden) bezogen. Ein schöner Hofeinbau mit sehr günstigem Lichte, gehört dasselbe zu den bequemsten Wiener Ateliers. Der übliche Wandschmuck von Waffen, Wander- und Jagdtrophäen illustrirt da sogleich die äußere Unrast des Künstlers, der heute den Wolf in Mehadia, den Monat darauf die

Hyäne in Algier und dann wieder die Unze am Amazonenſtrom jagt. Und ſo wie der Maler Canon je nach dem Launenſpiel des Künſtlerlebens heute Soldat, Jäger und Trapper zugleich iſt, ſo wird er morgen zum Sammler, Anatomen und Taxidermen, der gar wunderlich-belehrſame Präparate in geſchnitzten Renaiſſance-Schränken aufhäuft und ſein Atelier mit den unvermeidlichen Schnurrpfeifereien herausſtaffirt.

Als der heute im vollen Schaffensalter ſtehende Canon vor 22 Jahren bei Rahl hoſpitirte, ſchien bei ihm die Malerei als ſolche durch den abenteuerlichen Zug ſeines Weſens faſt in den Hintergrund gedrängt. Trotz ſeines großen Talentes erwartete man denn auch in der Thereſianumgaſſe nicht gar viel von dem Maler Canon. Bald verließ er jedoch Wien, um in den Künſtlerſtädten Süddeutſchlands, von einer vehementen Redefertigkeit unterſtützt, erbitterte Gährungen in Künſtlerkreiſen hervorzurufen, wobei er jedoch ſelbſt rieſige Fortſchritte machte und insbeſondere den Geiſt der alten Meiſter in vielen Dingen glücklich zu erfaſſen wußte. Und iſt es ihm auch nicht gelungen, die wunderbare Feinheit und anſpruchsloſe Künſtlerſchaft der Alten zu erreichen, ſo gehört er doch mit Lenbach zu jenen wenigen deutſchen Künſtlern unſerer Zeit, welche durch das begeiſterte Verſtändniß der Vorbilder ihre Schaffenskraft wahrhaft künſtleriſch zu potenziren vermögen. Bei Canon ſpeciell iſt indeß die Hingabe an die alten Meiſter eine ſo abſolute, daß ſie all ſeinen Bildern jenes merkwürdig-antikiſirende Gepräge verleiht, welches die originelle Signatur ſeines Schaffens geworden iſt. Faſt jedes Canon'ſche Bild gemahnt denn auch an irgend einen Altmeiſter; welcher Beſucher der Kunſthalle

beiſpielsweiſe, mochte er auch nur oberflächlicher Kenner ſein, dachte bei dem bekannten, ſchmächtig-blaſſen „Pagenjungen“ nicht an Titian? Ebenſo darf es Niemand Frau v. Auſpitz verdenken, wenn ſie ſich mit dem ſo feingeſtimmt und farbenduftig gemalten „Obſtmädchen“ in ihrem Boudoir, auch abgeſehen von deſſen typiſchem „Goldhaar“, in den Beſitz einer echten altvenetianiſchen Kunſtperle gerne hineindenkt. Auf der anderen Seite mag wieder Graf Wilczek ſeinen ſtreng gezeichneten und in den Farbenübergängen ſo fein ausgeführten „trunkenen Bacchus“ ebenſo unbedingt für einen Rubens ausgeben, wie man auch den ſcharf charakteriſirten „Rübenmeiſter“ dieſem letzteren Meiſter zuſchreiben könnte, welchen Canon in neuerer Zeit als den Klarſten unter den Alten zu ſeinem eigentlichen Vorbild erwählt hat. Mögen nun auch bei unſerem Künſtler hin und wieder Künſteleien in der Farbengebung, wie beiſpielsweiſe im „Fiſchmarkt“ und bei der vielbewunderten „Loge Johannis“ mit unterlaufen, ſo ſchaut doch faſt immer aus dieſen „alten“ Bildern der geſunde, robuſte Canon unſerer Zeit heraus, jener originell veranlagte Maler, welcher die aus dem „Alterthümeln“ für mindere Talente allezeit erwachſende Gefahr der Verſchwommenheit und Unklarheit niemals zu fürchten haben wird.

Canon weiß eben was er will und geht ruhig auf ſein Ziel los, welches er im Bewußtſein einer gewaltig entwickelungsfähigen und expanſiv-kräftigen Begabung auf dem Wege des gründlichen ſyſtematiſchen Wiſſens zu erreichen ſtrebt. Im diametralen Gegenſatz zu der Makart'ſchen Empirik iſt er die incarnirte Syſtematik mit dem oberſten Grundſatz: Mit dem Wiſſen kommt das Sehen, was eben — manche Maler, die nicht „ſehen“, mögen dies billig beherzigen —

ſo viel heißt, daß man nur durch unermüdlich fort ausbildendes Streben, mühſames Bereicherr ſeiner Beobachtung und immer tieferes Eindringen in die Natur maleriſch „ſehen" lernen kann. Daß ſich mit dem Syſtematiker der Stimmungsmaler nicht immer vertragen kann, leuchtet ein,, Canon trachtet denn auch, den Letzteren möglichſt vor die Thüre zu ſetzen, um von allen behindernden Stimmungseinflüſſen befreit, jeden Augenblick mit Zuverſicht zum Pinſel greifen zu können. Dies wird ihm nun allerdings nicht gar ſchwer, weil ſein Talent ihm erſtaunlich zu Willen und er eben nur ſelten aus innerer Nöthigung zum Pinſel greift. Und da berühren wir den wunden Fleck ſeiner Künſtlerſchaft und begreifen, warum viele Canon'ſchen Bilder bei aller Harmonie und Lebensfülle im Ausdruck, aller Vornehmheit im Styl, aller Feinheit im Colorit, aller Tüchtigkeit in der Durchbildung, aller Sicherheit und allem Geſchmack im Vortrag, uns zwar faſt immer Bewunderung abzuringen, ſelten jedoch wahrhaft zu erwärmen vermögen. Der Grund davon liegt nicht ſowohl in der wie die Malweiſe häufig auch antikiſirenden Wahl der Stoffe, ſondern darin, daß den Bildern ſelbſt die unmittelbare Empfindung mangelt, weshalb ſie auch dieſelbe nicht hervorrufen; ſie ſind Ergebniſſe eines eminenten künſtleriſchen Vermögens, entſpringen jedoch nicht dem tiefinnerſten Drange des Empfindens, was übrigens durchaus nicht verhindert, daß gerade Canon, der kein Stimmungsmaler ſein will, doch manchmal, wenn er ein ſeelenvolles Antlitz hinter der Staffelei hat, in ſtimmungsvoller Wiedergabe desſelben ſich ſelbſt übertrifft. Welche Anforderungen unſer Künſtler mit Hinſicht auf das Geſagte an die Willigkeit ſeines Talentes ſtellen zu dürfen glaubt, dies beweiſt eine jüngſt von ihm

mit vier Herren der Aristokratie eingegangene Wette, ein Historienbild in lebensgroßen Figuren in neun Tagen zu malen. Die Skizze dazu, welche ich bereits fertig im Atelier gesehen habe, behandelt „Simson und Dalila" im Augenblicke, wo die schlaue, blonde Schöne an ihrem arglosen Lagergenossen die bekannte Tücke ausgeübt hat und die Schergen den glattgeschorenen und kraftberaubten Helden ergreifen. Der Styl erinnert an Rubens.

Hans Canon hat sich auf fast allen Gebieten der Malerei mit erstaunlicher Leichtigkeit versucht. Unter seinen früheren Historienbildern zeichnet sich insbesondere der in der Gallerie Coburg befindliche „Cromwell vor der Leiche Carls" — ein bekanntlich von Delaroche so ergreifend behandelter Vorwurf — durch Energie des Ausdrucks aus; unter den späteren steht die „Loge Johannis", im Belvedere, ein das ewig-menschliche „Liebet Euch untereinander" in etwas verkünstelter Weise allegorisirendes Bild, oben an. Gewissermaßen einer Mischgattung gehört der durch genialen Humor wirkende „Moderne Diogenes" in der Gestalt eines seine Hosen flickenden philosophischen Schusters an, welchen Herr Adam Löwenberg (Annagasse) besitzt. Von den prächtigen Genrestücken Canons sind oben bereits einige genannt worden, das beste dürfte übrigens das, so viel ich weiß, im Besitze des Herrn Nicolaus Dumba befindliche „Fischermädchen" sein. Auf diesem Gebiete finden wir insbesondere auch viele „Orientalia", worunter die durch Tiefe und Harmonie der Farben ausgezeichnete „Bajadere" (Baron Dreifuß), die, wie ich glaube, nach Amerika verkaufte, von Klaus so trefflich gestochene „Flamingojagd" und der „Waffenhändler" (v. Seidler) die bedeutendsten sein dürften. Wer unseren Künstler

als Stilllebenmaler bewundern will, der ſchaue ſich die „Fiſchhändlerin" an; Vollon, der große Specialiſt, malt keine ſchöneren Seefiſche, als dieſe robuſte Schöne zum Verkauf ausbietet. Auch zwei große, für einen New-Yorker Speiſeſaal beſtimmte Stilleben (Jagd und Fiſcherei) in Snyder'ſcher Manier bieten diesbezüglich wahre Prächtigkeiten.

In der letzten Zeit hat ſich Canon mit beſonderer Vorliebe und größtem Erfolge dem Bildnißfache zugewendet. Hier tritt auch ſeine virtuoſe Technik in ein beſonderes Licht. Drei zuſammen kaum eben ſo viele Stunden umfaſſende Sitzungen liefern das vollendetſte Porträt. Wer da unſeren Künſtler beobachtet, ſieht, daß er nur „prima" malt. Und in der That, Canon iſt grundſätzlich Primamaler. Eines Tages war er auf Reiſen gegangen, um nach angefangenen Bildern alter Meiſter zu fahnden; er wollte nämlich in ſolcher Weiſe wahrhaft fruchtbringende techniſche Studien machen und kehrte auch wirklich mit neuen Erfahrungen bereichert heim. Die Rubens'ſche Technik ſchien ihm die vorzüglichſte und da Canon die Ueberzeugung gewonnen hatte, daß Rubens vollkommen prima gemalt, ward dies auch für unſeren Künſtler erſtes mal-techniſches Geſetz. So gibt es bei Canon keine Untermalung und beſteht die Uebermalung in der Zuſtimmung des Bildes. Einen Fehler ändert er nie, inſofern ihm jede zweite Farbe auf der erſten als Krankheit erſcheint. Ich weiß nicht, ob Canon die Forſchungen Regniers über die Palette Rubens' kennt, aber jedenfalls dürften ſie ihn intereſſiren; ſie datiren um mehr als 20 Jahre zurück, wurden damals in einer Denkſchrift der franzöſiſchen Akademie vorgelegt und bezeichnen als Hauptfarben der Palette des großen Flammländers nachfolgende fünf: laque de

garance, bleu d'outremer, bitume, ocre jaune, blanc de plomb. Zu den bekanntesten Bildnissen Canons gehören der feine, geistvolle Kopf des Grafen O'Sullivan, Bischof Kollonits (für die gräflich Wilczek'sche Ahnengallerie auf Schloß Seebarn bei Korneuburg), Feldzeugmeister v. Hauslab (im Auftrage des Unterrichtsministeriums), Altgraf Erich Salm und seine Söhne, Gräfin Wurmbrand ꝛc. Großen Erfolg hatte auf der letzten Jahresausstellung im Künstlerhause der reizend-pikante Kopf der jungen Baronin Bourgoing-Kinsky, welche verflossenen Winter gelegentlich der Wohlthätigkeitsvorstellungen im Salon Auersperg neben Fürstin Pauline Metternich häufig genannt worden ist. Vor einiger Zeit hat Canon von der Regierung den Auftrag erhalten, ein großes Ensemble-Bild der Nordpolfahrer für das Museum zu malen; eine Anzahl von Köpfen zu diesem Bilde sind bereits porträtirt. Schließlich möchte ich Canon noch als Monumentalmaler in's Auge fassen, da selbstverständlich auch auf diesem Gebiete große Anforderungen an seinen Meisterpinsel gestellt werden dürften, was ich schon nach dem Wenigen mir auf diesem Felde von ihm Bekannten lebhaft wünschen muß. Die decorative Ausstattung des großherzoglichen Wartsaales im Karlsruher Bahnhofe, die Deckenbilder im Salon Auspitz (Poesie und Malerei), die Entwürfe einer großartigen Speisesaal-Decoration für New-York (darunter ein üppig Gelagebild von 40 lebensgroßen Figuren) sind decorativ-malerische Arbeiten von brillantem Gepräge, die letztgenannten insbesondere von erstaunlicher Verve in der Erfindung und wirkungsvollster Breite im Vortrag. Hans Canon, man kann es wohl sagen, bedeutet unter den Führern der heutigen Kunstbewegung entschieden einen Wegweiser einer neuen

Periode, wenn er auch auf den erſten Blick eher wie der Ausläufer einer geweſenen Zeit erſcheinen mag.

Bedeutend jünger als Canon iſt Franz Lenbach, der, wenn auch kein Wiener, ſondern Baier (aus Schrobenhauſen bei Ingolſtadt), ſich trotzdem gerne zu den Wiener Künſtlern rechnen laſſen dürfte, da ja Wien bereits ein hervorragender Schauplatz ſeiner ſtets wachſenden Erfolge geweſen und vorausſichtlich für die nächſte Zeit noch bleiben dürfte. Sein Atelier, welches ſich gleich neben dem Makart'ſchen befindet, iſt von dem letzteren Künſtler in der verfloſſenen Saiſon als Winteratelier benützt und dem entſprechend geſchmackvoll inſtallirt und decorirt worden. Lenbach gehört zu den geiſtvollſten, tiefgehendſten Bildnißmalern unſerer Zeit; man kann als Porträtiſt über mehr Glanz und Raffinirtheit in der Technik, eine größere Fähigkeit des dramatiſchen Ausdrucks, über mehr Verve, Geſchmack und maleriſches Gefühl in der Behandlung der rein äußeren Erſcheinung und ganz beſonders über mehr Liebe und Sorgfalt in der Darſtellung des Nebenſächlichen gebieten, äußerſt wenigen Bildnißmalern jedoch dürfte es in ſo hohem Grade wie Lenbach gegeben ſein, nicht allein die Erſcheinung des Menſchen mit ſolcher Unmittelbarkeit auf ſich wirken zu laſſen, ſondern auch das Weſen desſelben ſo bis in's Tiefinnerſte zu erfaſſen und wiederzugeben. Der Aehnlichkeitsblick Lenbachs iſt mit einer wahrhaft photographiſchen Schärfe begabt und dieſe „geiſtige Objective" iſt es, welche nicht allein den äußeren, ſondern auch den inneren Menſchen wiedergibt. Lenbachs Bildniſſe ſind denn auch, ſo unfertig ſie mitunter in mancher Hinſicht erſcheinen mögen, ſtets fertige, in ſich abgeſchloſſene, pſychologiſche Studien, in denen

die denkende, fühlende und weltreflectirende Seele lebt und webt. Darum vor Allem die wunderbar intuitive Wiedergabe von Stirne, Augen und Mund, da ja mit dieſen Organen Geiſt, Temperament und Charakter zum Beſchauer jene ſtumme, ſeeliſche Bildnißſprache ſprechen, die oft weit beredter iſt als das lebendige Wort. Und dieſe Sprache iſt in der That ſo beredt, daß wir darüber den Künſtler gänzlich vergeſſen, um uns einzig und allein nur mit dem dargeſtellten Menſchen zu beſchäftigen. Dies gänzliche Aufgehen des Künſtlers in ſeinem Kunſtwerke ſichert den Lenbach'ſchen Bildniſſen jene ruhige Größe und Sicherheit der Wirkung, welche nur wenige Porträtiſten zu erreichen vermögen, weil ihnen eben ein ehrliches Beſtreben nach geiſtiger Wahrheit ſo oft ferne genug liegt. Iſt es übrigens Lenbach gelungen, in einem Geſichte den drei obgenannten Organen die richtige Sprache zu verleihen, dann verwendet er auf das Uebrige nicht ganz dieſelbe Sorgfalt, ſo daß mitunter nicht allein das rein Nebenſächliche, ſondern ſelbſt Theile der Phyſiognomie — beiſpielsweiſe das Ohr, auf welches die franzöſiſchen Frauenmaler bekanntlich einigen Werth legen — ſowie ſonſtige charakteriſtiſche Merkmale der darzuſtellenden Perſon mehr oder minder empfindlich vernachläſſigt erſcheinen. So findet man unter Anderem bei Lenbach auch die Hände faſt immer mangelhaft behandelt, ja oft geradezu verſtümpert; iſt's aus Mangel an Verſtändniß für jenes wichtige, ausſchließlich dem Menſchen gegebene Charakteriſtikon, welches in Charles Bell einen ſo tiefſinnigen Erforſcher gefunden hat und nach welchem, wie ich ſelbſt mannigfach erfahren, beiſpielsweiſe der arabiſche Sclavenhändler bis zu einem gewiſſen Grade die Charaktereigenthümlichkeiten ſeiner Pfleglinge mit geradezu

wunderbarer Empirik zu bestimmen weiß? Ich glaube kaum, denke vielmehr, daß, ähnlich wie bei Pettenkofen, mit welchem übrigens unser Künstler auch die vernichtende Selbstkritik gemein hat, auch bei Lenbach das Interesse an der jedesmaligen Aufgabe in den meisten Fällen allzu rasch erkaltet, als daß alles Berücksichtigungswürdige später bei ihm noch Berücksichtigung finden könnte. Lenbach ist eben, im Gegensatz zu Canon, in hohem Grade von Stimmungen abhängig. Man darf indeß billig hinzufügen, daß unter dieser rügenswerthen Unleidlichkeit für das mehr oder weniger Nebensächliche die letzten Bildnisse Lenbachs bedeutend weniger zu leiden haben. Daß endlich ein so gearteter Porträtist frei von jeder Geleckтheit und Mode-Koketterie sein muß, versteht sich wohl von selbst.

Wie Canon, so ist auch Lenbach seit Langem an den Umgang mit den besten alten Meistern gewöhnt. Seine Prachtcopien nach Titian, Velasquez, Rubens und Giorgione in der Freiherr v. Schack'schen Gallerie gelten mit Recht als mustergiltige, im Geiste der Vorbilder gehaltene Leistungen. Vor 15 Jahren kam Lenbach als ein Unbekannter nach Rom, wo er viel über Maltechnik nachgrübelte und auch eine Zeit lang jene der alten Griechen wiedergefunden zu haben glaubte. Ein großes Architekturbild, der Titusbogen mit einem figurenreichen Aufzuge neapolitanischer Landleute, sein erstes bedeutendes Originalbild, welches sich heute im Besitz des Grafen Palffy in Preßburg befindet, entstand einige Zeit später, worauf Lenbach sich fast ausschließlich dem Bildnißfache zuwendete. Sein Wiener Debüt, welches in die dritte internationale Kunstausstellung im Künstlerhause (1864) fällt, brachte das Bildniß der Frau v. Avigdor,

Gattin des bekannten Bankiers, welcher ſich im verfloſſenen Jahre in Nizza entleibt hat. Die geniale Auffaſſung und insbeſondere die coloriſtiſche Behandlung des Bildes erregten großes Aufſehen und verhalfen dem Debütanten zu einem durchſchlagenden Erfolge. Lenbach wirkte darauf als Profeſſor an der Weimarer Kunſtſchule, trieb ſich viel auf Reiſen herum, malte in Madrid den vom Gaëtaer Belagerungsdrama bekannten neapolitaniſchen General Baron Bosco, einen höchſt dankbaren Charakterkopf, ſtellte auf der Pariſer Weltausſtellung das Porträt des Münchener Malers v. Hagn aus und erſchien endlich mit einer Serie von 10 Meiſterbildniſſen (darunter Paul Heyſe und der Kupferſtecher Geyer) auf der 1869er Münchner Ausſtellung im Induſtriepalaſt, wo plötzlich ſein Name unter den erſten deutſchen Porträtiſten weithin vernehmlich erſcholl. Seit jenen Tagen ſind Lenbachs Anſehen und Kunſtfertigkeit in ſteter Zunahme begriffen. Auf der Wiener Weltausſtellung war er mit einer ſtattlichen Anzahl von Bildniſſen vertreten, worunter ich zuerſt das große, ſchön durchgeführte Kaiſerbild und als beſte männliche Porträts den Componiſten Franz Lachner und Baron Schey nennen will. Die ſeitdem von Meiſter Unger ſo ſchön radirte Porträtſkizze Richard Wagners, ſowie das Lisztbild gehören hingegen zu Lenbachs ſchwächeren Leiſtungen; beide Muſikheroen ſind entſchieden zu liebenswürdig gerathen. Als ſein gelungenſtes weibliches Bildniß in der Kunſthalle dürfte wohl dem Kunſtkenner das Bruſtbild eines dunkeläugigen Mädchens in Grün (Frl. Hirſchel) im Gedächtniß geblieben ſein. Unter ſeinen ſonſtigen Frauenporträts möchte ich noch den großartig angelegten Charakterkopf der bekannten Frau v. Kalergis, ſodann die Gattin des italieniſchen Miniſter-

präſidenten Minghetti, das liebreizende Frl. v. Wertheimſtein und Baronin Worms, Tochter des Freiherrn v. Todesco, beſonders hervorheben. Den feinen Lady-Kopf Madame Minghetti's habe ich nur als Skizze geſehen, auf Carton aufgetuſcht und ſtellenweiſe laſirt, aber trotzdem trug das Ganze ein ungemein individuelles Gepräge.

Lenbach galt überhaupt eine Zeit lang vorwiegend für einen Frauenmaler und Manche fanden nicht mit Unrecht auch in ſeinen männlichen Köpfen mitunter einen „weiblichen" Zug zu tadeln. Weiß er nun allerdings ſeine Frauenköpfe mit einem gewiſſen ſchwärmeriſch-poetiſchen Zauber zu umweben und neigt ſich ſeine ſtark entwickelte Lichtempfindung mit Vorliebe zu helleren, der weiblichen Erſcheinung beſonders zu Gute kommenden Tönen, ſo verſteht er es auf der anderen Seite auch „vollmännlich" zu ſein; ſeine letzten Männerköpfe insbeſondere, Moltke, Döllinger, Baron Liphart und Wilbrandt, legen davon das glänzendſte Zeugniß ab. Den großen Feldherrn hat Lenbach in einer einzigen Tagesſitzung zu München gemalt. Aus einem Guß, kräftig geſtimmt und lebensvoll gibt das Bildniß ganz den ſtarken, ruhigen, gedankenſicheren und willensbewußten Mann wieder, deſſen ſchlichte Größe in der Anſpruchsloſigkeit der Erſcheinung ſo ſympathiſchen Ausdruck findet. Als die gelungenſten unter den genannten Porträts kann man indeß Döllinger und Liphart, den vielgenannten Kunſtkenner und Freund der Großfürſtin Marie von Rußland, bezeichnen. Döllingers Bild, in Tempera untermalt und mit Oel- und Laſurfarben fertig gemacht, iſt beſonders wirkſam in der Farbe, die hier eine bei Lenbach ſeltene Leuchtkraft zeigt. Sehr glücklich iſt auch der intereſſante Kopf Wilbrandts aufgefaßt, hingegen

würde mir unter des Künſtlers letzten Bildniſſen jenes des großen Architekten Semper weniger zuſagen. Nicht vergeſſen möchte ich ſchließlich das treffliche Selbſtporträt unſeres Künſtlers (Gallerie Schack), von welchem ich eine Copie im Atelier des Malers Huber geſehen habe. Gegenwärtig befinden ſich auf den Staffeleien Lenbachs: das bereits vollendete Porträt (Kniestück) des Grafen Wilczek, welches für den gräflichen Ahnenſaal auf Schloß Seebarn beſtimmt iſt, ſodann zwei noch unvollendete Bildniſſe, nämlich die Gräfin Clam-Gallas und unſer Miniſter des Aeußeren Graf Andräſſy in ſchwarzer Magnatentracht mit dem Großcordon des Stephansordens. Letzteres dürfte wohl das beſte Bildniß werden, welches wir von Sr. Excellenz beſitzen.

v. Angeli. — Felix. — A. George-Mayer. — G. Gaul.

Mitte Juni 1875.

Vom Gußhause bis in die Heugasse ist's nur ein Sprung. Wir sind bei Heinrich v. Angeli oder vielmehr in seinem reichinstallirten Atelier, denn der Künstler weilt bekanntlich seit einigen Monaten auf Schloß Windsor, um daselbst, einer erhaltenen Einladung folgend, die Königin von England, den Prinzen und die Prinzessin von Wales, sowie mehrere andere Mitglieder des königlichen Hauses zu malen und darauf, wie hoffentlich nur irrthümlich behauptet wird, seinen bleibenden Wohnsitz in England zu nehmen. Angeli, welcher bisda unter allen Wiener Porträtisten den Löwenantheil des Erfolges — ob auf die Dauer, ist freilich eine andere Frage — davon getragen hat, ist seit dem vielbewunderten Kaiserbilde auf der Weltausstellung so ziemlich der Leibporträtist der regierenden Fürstenhäuser geworden. Er malt denn auch seit einigen Jahren fast ausschließlich nur gekrönte oder einstmals zu krönende Häupter. Doch davon weiter unten. Das Talent Angeli's, welches theils auf der Wiener Akademie, theils in Düsseldorf unter Leutze, theils in München und Paris seine Ausbildung erhalten, hat sich ungemein frühreif entwickelt. Schon seine ersten Bilder aus blutjunger Zeit, welche Herr v. Skene und sein Onkel Herr

v. Angeli beſitzen, eine „Maria Stuart", eine „Cleopatra mit Antonius" und eine „Jane Grey", haben etwas Packendes, Starkgeſtimmtes und Maleriſch-Effectvolles in der Behandlung, ſo daß man von dieſem jugendlichen Pinſel eines gereifteren Tages wohl ſo ein dramatiſch hochgeſtimmtes Bild wie den „Rächer ſeiner Ehre" erwarten mochte. Angeli gehört zu den fruchtbarſten Wiener Malern; er ſteht heute im 35. Jahre und bereits ſollen 400 Bildniſſe aus ſeinem Atelier hervorgegangen ſein. Manche mögen da allerdings Fa-presto-Arbeiten geweſen ſein, aber der Mehrzahl nach gewiß nicht, denn auch das Nebenſächliche iſt bei Angeli allemal mit größter Sorgfalt und Gewiſſenhaftigkeit behandelt. Was des Künſtlers fix, flott und mit wunderbarem Effectinſtinct gemalte Genrebilder anbelangt, ſo haben nur der obengenannte und aus der Kunſthalle her aller Welt bekannte: „Rächer ſeiner Ehre" und die „Verweigerte Abſolution" bedeutenden künſtleriſchen Werth. Das erſtere gehört ſogar durch die geniale Knappheit der Compoſition, die dramatiſch-abgeſchloſſene Wirkung des wildbewegten Vorwurfes, die ſtrenge, correcte Zeichnung, die harmoniſche Löſung der coloriſtiſchen Gegenſätze, die ſtarke Stimmung und überhaupt die ganze, eminent geſchickte, maleriſche Behandlung zu den glücklichſten Leiſtungen der modernen deutſchen Malerei.

Als Bildnißmaler weiß kein Wiener Künſtler ſein Talent künſtleriſch ſo trefflich auszunützen, wie Herr v. Angeli. Er iſt darin gewiſſermaßen der Wiener Carolus Duran, mit welchem er zwar nicht den outrirten Modecult im Nebenſächlichen, aber das ſichere Effectgefühl, das große Geſchick in der Wahl der Poſe, die Raffinirtheit der Technik, die

zart detaillirte und doch freie Ausführung des Einzelnen ſowie den eleganten, kokett-modernen Zug des Ganzen gemein hat. Bei beiden Porträtiſten handelt es ſich vornehmlich um einen im Rahmen der modernen Wohlanſtändigkeit durchgebildeten Naturalismus, welcher ſich in den meiſten Fällen ohne viel geiſtige Vertiefung mit dem Feſthalten des rein Erſcheinungscharakteriſtiſchen begnügt. Zum großen Styl haben begreiflicherweiſe ſolche Talente wenig Beruf, ſo ſehr ſie ſich denſelben auch angewöhnen möchten. Darin beſteht auch ein Unterſchied zwiſchen Lenbach und Angeli; der Letztere wird den Erſten als Künſtler im großen Style nie erreichen, im Tageserfolg ihm jedoch meiſt voraus ſein. Angeli malt eben die Menſchen nicht wie ſie denken und fühlen, ſondern wie ſie erſcheinen wollen und unter Umſtänden kommt es ihm auch nicht darauf an, etwas Willkürliches in ſeine Bildniſſe hineinzubringen, ohne dabei im Geringſten „Schönporträtiſt“ zu ſein oder ſich auf einer Convenienz-Lüge „ertappen“ zu laſſen. Es kommt eben nur auf die Technik an und da weiß Angeli, ohne das künſtleriſche Maß zu überſchreiten, mit den raffinirteſten Mitteln zu wirken und meiſt auch, man muß es geſtehen, zu befriedigen, ja nicht ſelten zu bezaubern. Sein bedeutendſter Bildnißerfolg, die ſogenannte „ſchwarze Dame“ (Frau v. Seidler), welche auch im Herbſt 1872 in Berlin ſo große Bewunderung errang, datirt kaum vier Jahre zurück. Vielleicht hat ſeit dem „Marſchall Prim“ Regnaults im letzten Decennium kein ausgeſtelltes Porträt ſolches Aufſehen erregt, wie dieſe „ſchwarze Dame“, welche auch in der Kunſthalle neben den eminenten Leiſtungen der franzöſiſchen Bildnißmalerei (ich erinnere nur an Nélie Jacquemart, Gaillard ꝛc.) mit vollen Ehren beſtanden iſt.

Eine ganze Reihe von Damen aus der hohen Ariſtokratie, von dem reizenden Rococo-Köpfchen der ährenblonden jungen Gräfin Brints bis zu einer dunkeläugigen Miniſterin, wären nach dieſer „ſchwarzen Dame“ zu nennen, aber bald nahmen die oben erwähnten „gekrönten Bildniſſe“ Angeli's glückliche Palette in ausſchließlichen Beſchlag. So entſtanden bald nach unſerem „Kaiſerbilde“ nach einander die großen Porträts des deutſchen Thronfolgerpaares, des deutſchen Kaiſers, der ruſſiſchen Majeſtäten und ihrer Kronerben, bis die königliche Einladung nach Windſor anlangte. Ein Bild (Knieſtück) von wahrhaft herzgewinnender, herrlich verſtändiger Weiblichkeit iſt das Porträt der deutſchen Kronprinzeſſin; Zug für Zug genommen iſt das Geſicht nicht ſchön, aber der friſche, helle Blick der tiefklugen Augen, der mild-ernſte Zug um den Mund und die reizende Anſpruchsloſigkeit des Ausdrucks verleihen demſelben etwas ungemein Sympathiſches. Das Coſtüm zeigt moderniſirte italieniſche Renaiſſance, Purpurrobe mit einfach-originellem Phantaſiegeſchmeide, Halskrauſe und ſchwarzem, goldverziertem Federnfächer. Der Thronfolger Deutſchlands iſt in blankem Harniſch dargeſtellt. Das Bruſtbild der Kaiſerin von Rußland, welches insbeſondere durch ſeine coloriſtiſche Behandlung vor mehreren Monaten im Künſtlerhauſe verdienten Beifall fand, weiſt eine faſt geſuchte Einfachheit der Toilette auf. Unter den Bildniſſen, welche Angeli aus unſerem Kaiſerhauſe gemalt hat, möchte ich noch das weniger bekannte des Erzherzogs Ludwig Victor in Civil, insbeſondere wegen ſeines ungemein vornehmen Eindruckes hervorheben. Schließlich dürften aus der Menge früherer Porträts noch insbeſondere Grillparzer und Alexander Dumas von allgemeinerem Intereſſe ſein.

Eine ganz eigenthümliche Erſcheinung unter den Wiener Malern iſt der Hiſtorien-, Porträt- und Genremaler Eugen Felix, ein Schüler des Erz-Naturaliſten Waldmüller. Er iſt zweifelsohne einer der meiſtbeſchäftigten Menſchen Wiens, ſei es an der Staffelei, an welcher er ſich bereits ein Vermögen ermalt, ſei es im Künſtlerhauſe, wo er gegenwärtig die Ehrenſtelle eines Genoſſenſchaftsvorſtandes mit viel Umſicht und Rührigkeit bekleidet, ſei es auf dem Kahlenberge, wo er ſich eine prachtvolle Renaiſſance-Villa vom Architekten Stattler bauen läßt, ſei es anderswo. Bisweilen ſcheint es, als ſei ihm die Kunſt nur Nebenſache, höchſtens Mittel zum Zweck, bis er dann plötzlich mit einer wirklich bedeutenden künſtleriſchen Leiſtung, wie beiſpielsweiſe vor einigen Jahren mit ſeiner vielgerühmten „träumenden Bacchantin“ (heute bei Dr. Scholz im Kugelhaus) und neuerdings mit einigen Meiſterporträts, hervortritt, um aller Welt zu zeigen, daß ihm die Kunſt denn doch Kunſt im wahren Sinne des Wortes iſt und ſeinen Kameraden, deren Meinung über den Künſtler Felix einigermaßen getheilt iſt, das Geſtändniß abzunöthigen, der Felix ſei doch ein ganzer Künſtler. Talent und zwar ein eigenthümlich bild- und biegſames Talent beſitzt Eugen Felix in jedem Falle, ob aber inneren Beruf zur Kunſt, dies iſt vielleicht eine andere Frage. Wenige Maler dürften im Stande ſein, bei einem guten Meiſter ſo viel und ſo ſchnell zu lernen, wie Felix. Seine Aſſimilationsfähigkeit iſt eine ſo leicht erregbare und erregte, daß er förmlich den Nerv aus der Pinſelführung eines Andern herausfühlt; ſo hat er beiſpielsweiſe in kurzer Zeit ganz Unglaubliches von Léon Cogniet zu profitiren und ebenſo geſchickt zu verwerthen gewußt. Dabei iſt jedoch Felix kein Nachtreter irgend einer

Manier, sondern weiß sich ursprünglicher zu geben, als mancher Maler, der stolz bewußt auf eigenen Füßen zu stehen glaubt und doch unbewußt nachahmt.

Felix hat es in wenig Jahren zu einem der schönsten, bequemsten Ateliers Wiens im eigenen Hause (Strudelhof in der Alservorstadt) gebracht, in welches er die vornehme Welt geschickt anzuziehen wußte. Vor einiger Zeit bot sich nun eine sehr günstige Gelegenheit; er trat sein schmuckes Haus an einen fürstlichen Cavalier ab und baut nun ein neues, glänzenderes Heim auf dem Kahlenberge, wo er indeß vermuthlich nur sein Sommeratelier installiren dürfte. In den letzten Jahren vorwiegend im Bildnißfache beschäftigt, hat er früher eine große Fruchtbarkeit im Kirchen- und insbesondere Genrebilde entwickelt, wo ihm mitunter allerliebste Dinge gelungen sind. Das Belvedere besitzt von ihm ein sehr gemüthliches Genrebild: „Der erste Freund", natürlich Kind und Hund. Andere bekannte Genrestücke von ihm sind: „Im Maleratelier", „Die kleinen Gratulanten", „Der Falconier" ꝛc. Sein großes Bacchantinen-Bild bietet in der Behandlung des Nackten, sowie in der Gruppirung hervorragende Schönheiten. Im vollen Sonnenlichte gebadet, steht ein nacktes, rothblondes Mädchen und hält mit der Linken eine weinlaubgeschmückte, grün patinirte Pan-Herme umschlungen, während sie mit der Rechten die gefüllte Schale an die Lippen des zurückgeworfenen Hauptes führt; auf falbem Fell ruht vor ihr eine dunkelhäutigere Schöne ausgestreckt, welche eben dem bronzenen Gotte eine schimmernde Traube hinaufreicht. Der landschaftliche Hintergrund ist in wirksam contrastirenden Dunkeltönen gehalten. Unter den zahlreichen Bildnissen Felix' nenne ich insbesondere Rokitansky und Ru-

binſtein. Ein ernſtes Streben bekundeten die drei tüchtig durchgebildeten Porträts (Knieſtücke) in der letzten Jahresausſtellung des Künſtlerhauſes. Das eine, welches dicht neben Lenbachs Moltke zu hängen kam, machte ſeinem Platze tapfer Ehre. Eine junge, blühende Dame von beſtrickender Sinnlichkeit, decolletirt in weißer Atlasrobe, war mit der flotteſten Geſchicklichkeit wie in einem Zuge heruntergemalt.

Wenige Schüler der Rahl'ſchen Privatakademie haben bereits an der Schulſtaffelei zu ſo großen Erwartungen berechtigt, wie A. George-Mayer, welchem die erſten Erfolge ungemein leicht geworden ſind. Mag nun auch vielleicht der Künſtler dieſen wie meiſt zu hoch geſpannten Erwartungen ſpäter nicht ihrem vollen Umfange nach entſprochen haben, ſo darf er doch heute zu unſeren beſten Bildnißmalern gerechnet werden, ja in ſeiner Specialität, nämlich der Wiedergabe der Incarnate, haben ihn ſchätzenswerthe Kunſtkritiker nicht mit Unrecht ſo ziemlich als den Beſten erklärt. In der That hat George-Mayer die Tizian'ſchen Fleiſchtöne mit Gewiſſenhaftigkeit und beſtem Erfolge ſtudirt und dabei zugleich redlich getrachtet, eine gewiſſe Derbheit ſeines Talentes möglichſt zu mildern. Sogleich ſeine erſten Porträts (Prof. Eiſenmenger und Sänger Wild) erregten durch die kernige Friſche der Auffaſſung ſowohl als die coloriſtiſche Behandlung und überhaupt die virtuoſe Technik verdientes Aufſehen, ſo daß der Mangel an feinerer Charakteriſtik weniger ins Gewicht fiel. Später war George-Mayer, eingedenk des Rahl'ſchen Beiſpieles, ſichtlich bemüht, letzterem Mangel abzuhelfen, was ihm auch bis zu einer gewiſſen Grenze gelungen iſt. Immerhin jedoch blieb er vorzugsweiſe auf das männliche Bildniß angewieſen, welches er denn auch mit meiſt gutem

Erfolge und insbesondere entschiedener Verschmähung aller Modeeffecte cultivirte. Speciell waren es dann wieder, mit Ausnahme einiger Cavaliere, vorzugsweise Künstler, welche George-Mayer mit Vorliebe porträtirte. So saß ihm Ludwig Löwe als Karl XII. zu einem Bildnisse, welches damals schon für das Foyer des neuen Burgtheaters bestimmt ward, so malte er den berühmten Komiker Beckmann nach dessen Tode aus der Erinnerung und später den Maler Angeli, sowie eine Anzahl von Wiener Architekten und Bildhauern. Seine tüchtigsten Bildnisse dürften indeß Graf Rudolf Hoyos (seit Jahren ein Gönner unseres Künstlers) und der Schauspieler Findeisen sein. Auf der Weltausstellung war Ludwig Damböck, der Erbauer des Schneebergbauses, entschieden sein bester Kopf. Frauenbildnisse kenne ich wenige von George-Mayer; einige sehr gesund behandelte Studien weiblicher Schönheiten von ihm besitzt der oftgenannte Herr Nicolaus Dumba, dessen Porträt bekanntlich unser Künstler für den Stiftersaal des Künstlerhauses gemalt hat. Größere Arbeiten mit weiblichen Vorwürfen sind: „Bethsabe im Bade" und das heuer im Künstlerhaus zur Ausstellung gelangte Bild: „Lockung und Warnung der Schönheit", was durch eine halbnackte, sich im Spiegel beschauende Schöne dargestellt erscheint. Die Fleischtöne des letzteren Bildes leiden etwas an Süßlichkeit, vielleicht gerade weil der Künstler alles Derbe mit ängstlicher Sorgfalt zu vermeiden getrachtet. Zugleich mit dem letztgenannten Bilde war das äußerst gelungene, geist- und lebensvolle Porträt Rokitansky's ausgestellt, welches George-Mayer im Staatsauftrage gemalt hat.

Das Unterrichtsministerium beabsichtigt nämlich Brustbilder von bedeutenden Männern Oesterreichs aus der Gegenwart in jenen Anstalten aufzustellen, wo diese Männer gewirkt haben oder noch wirken. So ergingen denn an eine Anzahl tüchtiger Porträtisten Bestellungen, welche, wie wir bei den betreffenden Künstlern gesehen, bereits ausgeführt worden sind. Außer den bereits vorgeführten Porträtisten sind bisda noch Noltsch und Vita aufgefordert worden, von denen der Erste den Romanisten Hofrath Arndts und der Letztere den Geheimrath Freiherrn v. Lichtenfels gemalt hat. Andere Bildnisse, welche meines Wissens die Regierung bis jetzt bestellt hat, sind: Anastasius Grün, Führich, der Slavist Miklosich und Freiherr v. Prokesch-Osten. Der wirklich patriotische Gedanke verdient den wärmsten Beifall, auch abgesehen davon, daß dadurch bewährten Künstlern eine in diesen Zeiten gewiß nicht unwillkommene Beschäftigung zugeführt wird.

Mit den bisher genannten Historien- und Bildnißmalern ist jedoch die Anzahl der Wiener Porträtisten noch nicht erschöpft, es bleiben sogar noch tüchtige Kräfte vorzuführen, welchen wir nur aus gebieterischen räumlichen Rücksichten eine flüchtigere Aufmerksamkeit schenken, obwohl sie zum Theil ein längeres Verweilen zu beanspruchen berechtigt wären. Mehr oder minder guten Klanges sind denn auch die Namen: Gustav Gaul, Noltsch, Ernst Lafite, Vita, Penther, Dux und Plank. Greifen wir einige heraus. Gustav Gaul ist ein Schüler Rahls, dessen Schule er volle vier Jahre besuchte. Einer unserer fleißigsten Porträtisten, dürfte Gaul bisda wohl mehrere hundert Bildnisse und Studienköpfe gemalt haben. Wie bei Aigner und George-Mayer,

gehören auch die von Gaul Dargestellten meist der Künstlergilde und innerhalb derselben wieder dem engeren Kreise der Schauspieler (Sophie Schröder, Anschütz ꝛc.) an. Die bekanntlich für die Hofloge bestimmten Porträts der jetzigen Hofschauspieler, worunter das frisch und kräftig gestimmte Bild Kraftels als das Vorzüglichste bezeichnet werden kann, sind zum Theil von der Kunsthalle her bekannt. Unter den späteren ist Frl. Wolter als Marie Stuart und Frau Gabillon als Königin Elisabeth dargestellt. Von sonstigen Persönlichkeiten, welche Gaul gesessen, dürfen Spohr, Bogumil Goltz und die beiden großen Mediciner Skoda und Hyrtl nicht vergessen werden. Im Allgemeinen sind die Gaul'schen Bildnisse, insbesondere die früheren, plastisch, oft frisch und fein in der Farbe und sehr gewissenhaft durchgeführt; später verfiel er bei allem Fleiße hie und da in's Süßliche, ja Morbide, ein Fehler, woran insbesondere manche seiner Damenporträts mehr oder minder kranken. Gaul hat auch in der classischen Copie Beachtenswerthes geleistet und ist mit Erfolg als Monumentalmaler aufgetreten. Die Deckenbilder im Tanzsalon des Palais Moriz v. Todesco und die Temperafresken in der Villa Wanda zu Gmunden (Scenen aus dem Sagenkreise Oesterreichs) sind virtuos ausgeführte Leistungen. Der Bruder des Genannten, der Historienmaler und ausgezeichnete Costümier der beiden Hoftheater, Franz Gaul, ist Wiener Akademiker und hat vor Jahren mit einigen lebensvollen Gefechtsbildern entschiedenen Erfolg gehabt. Ich höre mit Vergnügen, daß er trotz der angestrengtesten Thätigkeit im Costümfache in jüngster Zeit wieder an der Staffelei beschäftigt ist. Noltsch fing ziemlich spät an nach der Natur zu malen. Ein Schüler Führichs,

hatte er sich lange fast ausschließlich mit Componiren beschäftigt. Eine Anzahl trefflicher Gefechtsscenen, welche Reinhart in Aquarell ausgeführt, hat Noltsch componirt. Später verlegte er sich auf das Bildniß, worin er meist trefflich zu individualisiren weiß. Seine bekanntesten Köpfe sind der verstorbene Mühlfeld, Baron Dumreicher und der früh dahingegangene Dramatiker Schaufert. Einen gewandten, äußerst gefälligen Pinsel führt Ernst Lafite, ein älterer Künstler französischer Abkunft, welcher viele Porträts aus der Aristokratie, insbesondere in Ungarn, gemalt hat. Sein „Schneeglöckchen", ein gesunder, heiterer Mädchenkopf mit einem Schneeglöckchenkranze, fand in der Kunsthalle verdientermaßen zahlreiche Freunde. Lafite's Colorit ist zart und frisch, seine Mache ungemein sauber und sorgsam, aber es fehlt seinen Bildern nicht selten an tieferer Charakteristik. Ein allerliebster weiblicher Studienkopf, wozu ihm ein polnisches Modell gesessen, sowie das Porträt der Tochter des bekannten Thiermalers Gustav Ranzoni sind äußerst anmuthende Arbeiten. Daniel Penther endlich, welcher manches Tüchtige von Lenbach gelernt hat, verfügt über eine solide Kunstbildung. Seine letzten Arbeiten, insbesondere das Bildniß der geistvollen Tochter des Hofrathes v. Weber, bekunden einen Fortschritt.

Genre.

Pettenkofen. — Friedländer. — Ebert. — Kurzbauer. Rumpler. — Straßgschwandtner. — L'Allemand.

Im Juni 1875.

Seit zwei Decennien ungefähr hat das „Genre" gewissermaßen nicht allein in der Malerei sondern auch auf andern Kunstgebieten eine vorwiegende Geltung erlangt. Manchem will es deshalb erscheinen, als habe in unserer, auf dem Gebiete der positiven Forschungen und Utilitäts-Errungenschaften so gewaltigen Zeit, welche die Lebenshorizonte in's Unendliche ausgeweitet, gerade die Kunst ihre Horizonte beschränkt. Es dünkt dies vornehmlich Jenen so, welchen speciell in der Malerei ohne malbaren Herrgott mit entsprechendem Heiligen-Gefolge die „große" Kunst kaum denkbar vorkommt. Doch dies scheint eben nur so. In Wahrheit sucht heute die Kunst, anstatt ihre Ausblicke zu beschränken, gerade im Gegentheil immer breiter und gemeinverständlicher in den geistigen Gehalt, in die Gemeinempfindung der Zeit hineinzuwachsen; gefällt sie sich deshalb oft in einem gewissen Kleinschaffenszuge, so ist's, weil sie sich liebevoll auch in die kleinen Züge der großen Menschennatur vertieft. Die einfache Größe des ewig Menschlichen im unmittelbaren Zusammenhang mit

der Natur sowohl, als in seinen schlichtesten und scheinbar beschränktesten Wechselbeziehungen zum wahren, erhebenden Ausdruck zu bringen, ist gewiß eine hohe Kunstaufgabe, zu deren Lösung gerade die Meister des „Genre" befähigt und berufen sind. Oder ist etwa die Kunst eines Meissonier, Breton, Boulanger, Pettenkofen, Defregger, Friedländer, Knaus, Vautier, Alma Tadema, Vinea, Rota u. s. w. keine große Kunst, weil die Vorwürfe dieser Künstler zumeist keine himmelstürmenden sind?

Die „Genremalerei" entspricht also dem Kunstzeitgehalte, dies läßt sich nicht hinwegästhetisiren. Selbstverständlich entspricht sie dann aber auch den Bedürfnissen der Kunstspeculation. Die Rothschilde vom Pariser Kunstweltmarkte, in Sonderheit die Herren Goupil und Durand-Ruel, welche die Kundschaft der ganzen Welt besitzen, wissen davon zu erzählen. Unsere modernen Genremaler und pinselführenden „Novellisten" arbeiten für den metropolitanen Marktbedarf gerade so sorglos, wie einst die spanischen Heiligenmaler für die Sevillaner Bildermesse, denn sie wissen, daß ihre Bilder an den internationalen Kunstbörsen am Höchsten cotirt werden. Unleugbar ist's denn auch, daß die vorwiegende Pflege des „Genres" der Nonchalance und dem Schlendrian in der malerischen Composition im Allgemeinen nicht unbedenklichen Vorschub leistet. Eine möglichst virtuose Durchbildung des Nebensächlichen genügt da nicht selten zum Erfolge, und die nur durch geistige Vertiefung und strenge Beobachtung zu erreichende Charakteristik des Hauptmomentes bleibt vernachlässigt.

Speciell auf die Wiener Genremalerei übergehend, können wir für dieselbe kaum ein höheres Alter als ein

halbes Jahrhundert annehmen, indem eine eigentliche Pflege dieſes Zweiges der Malerei in der Füger'ſchen Epoche nicht nachzuweiſen ſein dürfte. Erſt Anfangs der zwanziger Jahre treten Beſtrebungen einer naturwahren realiſtiſchen Auffaſſung in der Malerei hervor. Ich nenne Krafft's lebensgroße „Landwehrbilder" im Belvedere. Von da ab datirt die eigentliche Schule der Wiener Genremaler, deren Blüthe ſich an die Namen Fendi, Danhauſer, Waldmüller, Gauermann, Schindler, Ritter u. ſ. w. knüpft. Waldmüller insbeſondere, dieſer geniale „Fanatiker" der Natur, war ganz dazu angelegt, Schule zu machen. Er, welchem die akademiſch-conventionelle Kunſterziehung ein wahrer Gräuel erſchien, wagte es zuerſt, den alten hohlen Kunſtſchulbalg vor die Thüre zu werfen und die Alleinherrſchaft der Natur als einziger Lehrmeiſterin rückhaltlos zu proclamiren. Daß die niederländiſchen Meiſter, welche in den Wiener Sammlungen ſo hervorragend vertreten ſind, auf die von da ab ſtaunenswerth raſche und kräftige Entwicklung des Genre in Wien beſonderen Einfluß genommen haben ſollten, wie dies den Anſchein haben mag, glaube ich kaum, die moderne Genremalerei geht doch von andern Principien aus, und gerade in Dresden beiſpielsweiſe, wo die beſten und zahlreichſten niederländiſchen Bilder zu finden ſind, hat ſich unter Anregung derſelben dennoch nie eine bedeutende Schule in dieſer Richtung zu entwickeln vermocht. Die Wiener Schule zeichnete ſich durch friſche Auffaſſung, feine Charakteriſtik, liebevolle Durchführung und freien Vortrag aus. Es iſt deshalb vielleicht in mancher Hinſicht zu bedauern, daß ihre geſunden, eigenartigen Traditionen der denkwürdigen, durch den Kunſtverein geleiteten Invaſion der ausländiſchen Kunſt nicht zu widerſtehen

vermochten und von den periodisch hereinströmenden Bilderfluten zum Theil hinweggespült wurden. Speciell die Waldmüller'sche Schule löste sich im Jahre 1853 auf. Doch der so wunderbar unerschöpfliche Wiener Boden sollte bald auch auf diesem Kunstgebiete wieder neu befruchtet werden.

Eine nicht geringe Anzahl der heute hervorragendsten Genremaler Oesterreichs ist übrigens außer Wien geboren. So ist Pettenkofen aus Ungarn, Defregger ein Pusterthaler Bauernsohn, sind Friedländer, Ebert und der junge Rumpler Deutschböhmen, während G. Koller in Olmütz und Eugen Blaas im Römischen das Licht der Welt erblickt haben. Andere wieder, die echte Wiener Kinder sind, wie Passini, Kurzbauer, Charles Herbsthoffer, haben — es wäre über die fortdauernde Künstler-Emigration in Wien wohl ein Capitel zu schreiben — ihre Ateliers in Venedig, München und Paris etablirt; alle jedoch, emigrirte Wiener wie zugereiste Nichtwiener, haben, vielleicht nur mit Ausnahme Defreggers, einen bestimmenden Theil ihrer künstlerischen Entwicklungszeit im Wiener Kunstklima verlebt. Franz Defregger, welcher vor kaum länger als einem Jahrzehnt zum Glück und Ruhme der heimischen Kunst die Maurerkelle mit dem Malerpinsel vertauscht, gehört nicht allein von München aus zu unseren liebsten Gästen im Künstlerhause, sondern lebt auch in Wien in zwei seiner bisda bedeutendsten Bildern: dem „Ball auf der Alm", und dem „Letzten Aufgebot", diesem wahrhaft überwältigenden Bilde, welches Baumeister v. Oetzelt auf der letzten Berliner Ausstellung mit Gold aufgewogen hat. Das letzte von Defregger in Wien zur Ausstellung gekommene Bild: „Die Maler in der Sennhütte", reiht sich als Muster eines schlicht, klar und prägnant ge-

gebenen Lebensbildes den vorgenannten Meiſterwerken würdig an. In München hat endlich unſer Künſtler vor einiger Zeit wieder zwei Bilder: „Der Beſuch“ und „Beim Tiſchgebet“ ausgeſtellt, welche ebenfalls als Leiſtungen erſten Ranges bezeichnet werden.

Einen wahrhaft neubelebenden Einfluß auf die Wiener Genremalerei hat Auguſt v. Pettenkofen, der öſterreichiſche Meiſſonier, ausgeübt, welcher ſeit Jahren nach immer neuer Künſtlerfahrt und trotz ausgeſprochenſter Vorliebe für Vorwürfe aus dem ſpecifiſch-ungariſchen Soldaten-, Bauern- und Taterleben, immer wieder ſein Wanderzelt für längere Zeit in Wien aufgeſchlagen hat. Man kann noch weiter gehend dieſen Einfluß als einen für die ganze Kunſtanſchauung in Oeſterreich in gewiſſer Beziehung regenerirenden bezeichnen — ich erinnere diesbezüglich nur an die unter unmittelbarem Einfluß und Anrathen Pettenkofens gebildete, ſo charakteriſtiſch werthvolle, heute leider nach der vollen Windroſe zerſprengte Gallerie Gſell — und wird zugleich Pettenkofens Bedeutung vollkommen gerecht werden, wenn man dieſem Künſtler in Oeſterreich eine mit den bahnbrechenden Franzoſen gleichzeitige — ich betone dies Wort — Hauptführerrolle bei jener natürlichen Reactionsbewegung anweiſt, welche auch für die Kunſt in die Mitte dieſes Jahrhunderts fällt. Wie Lichtenfels, Huber, Machold und mancher andere einheimiſche Künſtler, iſt Pettenkofen zuerſt Officier geweſen und ſpäter erſt der Kunſt ganz eigen geworden. Als Zeitgenoſſe Fendi's und Gauermanns hatte er manches Treffliche von der älteren Wiener Kunſttradition in ſeinen Entwicklungsproceß mit herübergenommen, weshalb man bei ihm zwei Hauptperioden unterſcheiden kann, eine frühere, welche ſich durch eine in

der Bemeisterung der Form ängstlichere, mitunter fast kleinliche Pinselführung auszeichnet und eine spätere, welche mit voller künstlerischer Freiheit in der Charakteristik und malerisch wirkungsvoller Breite im Vortrag auftritt.

Pettenkofen ist wie als Mensch so als Künstler vor allem wahr um jeden Preis. Alles was von seinem Pinsel Leben erhält, lebt wirklich, ist naturwahr, groß, unmittelbar, malerisch empfunden; darin hat er in Wien bisda noch keine Nachahmer gefunden. Um so verführerischer mußte jedoch für Nacheiferer die packende Genialität seines manchmal skizzenhaften und doch immer so lebensfrappanten Vortrages sein. Was der Meister so spielend zu bewältigen schien, diese primahingeschriebenen „flüchtigen" Lebensbilder, voll schlicht-naiver Unmittelbarkeit, mochten Manchem so ganz natürlich erreichbar vorkommen. Aber sie waren eben so schwer erreichbar wie die Natur selbst und Wenige ahnten, welch' riesiges positives Wissen, welche gründliche, streng-gewissenhafte Natur- und Durchbildungsstudien sich hinter dieser „Flüchtigkeit", dieser Schlichtheit der technischen Mittel verbargen. Und dies alles bewegt sich auf einem um so anspruchsloser erscheinenden Stoffgebiete, als auf demselben des Künstlers Anschauung eine großartigere ist. Wir sehen da beispielsweise in reizloser Gegend unter tiefblauem, ermüdend wolkenlosem Himmel einzelne Figuren, die schattenhaft selbander ziehend, oder glutmüde vorübertorkelnd, sich grell und scharf von den blendend weißen, in voller Sonne gebadeten Mauerwänden abheben, wo die Kalkmilch in der Hitze zu gerinnen scheint. Denn Pettenkofen, welcher den eminenten Farbensinn eines Décamps besitzt, liebt wie dieser helle, grelle, heiße Tinten, die ihm auch so ganz unmittelbar von der

Palette fließen und meist ist's bei ihm so afrikanisch heiß, wie bei dem französischen Orientmaler; unter solchem Himmel ist's einmal ein fraglich Fuhrwerk von hinterwäldlerischer Abenteuerlichkeit, das entweder mit „ungarischen Freiwilligen" vorüberfauft, oder mit „Verwundeten" beladen im Krankenschritt sich hinschleppt; dann schmauchen, lungern, baden oder trotten mit kläglich dürren Gespenstergäulen tatertypische Gestalten auf meist so kleinen Bildern, daß die detailgerechte Breite des Vortrags bei diesen liliputanischen Verhältnissen Staunen erregen muß. Die Scenerie wechselt und wir werfen einen Blick in ein „Russisches Lager" (Gall. Bühlmayer) — welch' feine Charakterisirung der Figuren, welche Empfindung in der Landschaft, ein Meisterstück der Kleinmalerei — oder wir gerathen in das bunte, schwüle Gewimmel eines „ungarischen Landmarktes" (Gall. Oetzelt) — welche Ausgiebigkeit in der coloristischen Prägung der Gestalten! — und von da plötzlich wieder mitten in die horizontverlorene Steppe, wo ein todter Gaul liegt oder auf den einsamen Bauernhof, wo Pferde trübselig im Strohschober stehen, oder ein Pärchen über den Verhag hinüber einen Kuß sich schmecken läßt (Gall. Bühlmayer), oder ein lendendürrer, ruppiger, weißer Köter — wie ihn Oetzelt mit Gold aufgewogen — von einer Düngerstätte die Aussicht über die Mauer genießt. Himmelstürmende Vorwürfe sind dies gewiß nicht und wer nicht gerade Pettenkofen kauft, um Pettenkofen um jeden Preis zu besitzen, mag auch mitunter zu ästhetischeren Ansprüchen bezüglich des Stoffes berechtigt sein, trotzdem treffen diese Vorwürfe immer die Kunstempfindung durch die Stimmung und Lebenswahrheit in der Behandlung und erscheint auch Manches nur wie eine

glücklich inſpirirte Skizze, wo der Künſtler bereits im kecken, raſchen Wurf ſein Intereſſe erſchöpft, welch' maleriſcher Reiz, welche Einfachheit, Ruhe und Sicherheit in der Wirkung!

Obwohl unſer Künſtler von jeher in ſouveräner Weiſe jede Modekoketterie verſchmäht hat, iſt er doch in Paris unter allen öſterreichiſchen Malern am meiſten in der Mode und befinden ſich daſelbſt einige ſeiner beſten Bilder aus der erſten Zeit („Wagen mit ungariſchen Recruten im vollen Lauf" und „Fuhrwerk mit Verwundeten"), ſowie eine Anzahl aus ſpäterer Periode, worunter ein winzig Bildchen: „Zigeuner ſeine Pfeife anzündend", welches um einen ſelbſt in Paris ungeheuren Preis an den Amateur gekommen iſt. In den beiden letzten Jahren, welche der Künſtler in Ungarn und Venedig mit neuen Studien zugebracht, hat nicht gar viel Fertiges ſein Atelier verlaſſen und dies Wenige, worunter einige wundervolle Aquarellblätter, findet man im Beſitze des bekannten Wiener Kunſtfreundes und Pettenkofen-Verehrers Eugen v. Miller am Heumarkte. Die echt künſtleriſch-vornehme Haltung, welche Pettenkofen dem internationalen Kunſt- und Zwiſchenhandel gegenüber allezeit eingenommen, iſt ebenſo bekannt, wie ſeine aus ſtrengſter Selbſtkritik entſpringende Unleidlichkeit gegenüber pſeudo-mäcenatiſchen Zudringlichkeiten; erſtere hat die goldenen Früchte ſeines Schaffens glücklich in fremde Taſchen und letztere den Künſtler in den Ruf eines unnahbaren Sonderlings gebracht, ihm jedoch dafür wieder mancherlei verderbliche Einflüſſe glücklich vom Halſe gehalten, ſo daß er bis zu dieſem Tage in zwar ſtets unbefriedigtem, doch allezeit klarem, vollem, großem Strebensbewußtſein unbehindert auf ſeiner Bahn vorangeſchritten iſt.

Wenn Pettenkofen den Menſchen in ſeinem ſchlicht-unmittelbaren Zuſammenhange mit der Natur darſtellt, ſo erſcheint uns derſelbe bei Friedrich Friedländer innerhalb der mannigfachen Beziehungen des häuslichen und ſocialen Kleinlebens. Einer unſerer populärſten Maler, welcher im Wiener Kunſtklima äußerſt raſch und ſicher Wurzel gefaßt, iſt Friedländer zuerſt (1852) nicht ohne Erfolg mit einem Hiſtorienbild in lebensgroßen Figuren, „Tod Taſſo's", aufgetreten. Es folgten darauf einige Verſuche im ſogenannten hiſtoriſchen Genre, doch ſein geſunder Realismus trieb Friedländer bald dem eigentlichen Genre zu, wo er die ausgiebigſten Erfolge finden ſollte. Als der talentvollſte Schüler Waldmüllers noch in der originalen älteren Wiener Schule wurzelnd, iſt Friedländer der geiſt- und gemüthvolle Illuſtrator jenes eigenartigen Wiener Volkslebens geworden, welches ſich heute immer mehr und mehr verwiſcht. Meiſt ſind es die Leiden und Freuden des Volkes, welche uns dieſer energiſche, kernige Pinſel oft mit geſund-behaglichem Humor, bisweilen allerdings auch mit altwieneriſch-ſentimentaler Gemüthlichkeit, zumeiſt jedoch in draſtiſch-charakteriſtiſcher Weiſe ſchildert. Lebensbilder aus dem Verſatzamte (Gall. Coburg) und der Lottocollectur (Belvedere), der Zechſtube und dem Handwerkeratelier, dem Polizeilocale und der Invalidenſtube, vom Volksprater und Mariabrunner Kirchtage, aus dem beſcheidenen Familienzimmer und wo ſonſt noch die Tragikomödien des Wiener Kleinlebens ſich abſpielen, bezeichnen in allen möglichen Varianten Friedländers Stoffgebiet, auf welchem ſich Bierpolitiker und Weinkoſter, Conſtabler und Lotterieſchweſtern, Dorfſtrategen und Taugenichtſe, Veteranen und Kleinphiliſter in voller Bunttypigkeit und Lebensprägung herumtummeln. Ein be-

sonders liebevolles Studium hat er dem gemüthlich beschränkten Lebenskreise unserer biederen Kriegspensionäre gewidmet und demselben eine ganze Reihe von köstlichen Stimmungsscenen abgelauscht; ich verweise da vorzüglich auf vier Nummern; das bekannte, durch malerische Einheit, lebens- und gemüthvolle Charakteristik so unübertreffliche, durch den Stich reproducirte Bild: „Der neue Kamerad" (Akademie), den „Blinden Zither spielenden Invaliden" in der Gallerie Bühlmayer, „Willkommen in der Veteranenstube" (Fürstin Liechtenstein) und den „Freundschaftsdienst" im Besitze des Chefredacteurs Herrn Etienne.

Zu den sonst bekanntesten Bildern Friedländers gehören: die „Rückkehr in's Vaterhaus" (Besitzer Dr. Fleckenstein), durch Prägnanz der Composition und Energie des Ausdrucks an Rota erinnernd, sodann die äußerst lebensvolle und glücklich gruppirte „Ergreifung des Brandstifters auf frischer That" durch die lynchwüthige Menge (Prager Landesmuseum), das coloristisch derbe, aber prächtig humoristische Bild vom „Seltenen Gast" u. s. w. Klare, objective Anschauungsweise, scharfe, oft derbe Charakteristik, Gedankenfrische, Leben, Stimmung und liebevolle Technik charakterisiren fast alle Friedländer'schen Bilder, welche — ein seltener Vorzug bei alltäglichen Vorwürfen — niemals in's Triviale überschlagen. Auch in Nebensachen ist er meist ganz reizend und insbesondere ein Meister im Stillleben. Im Allgemeinen neigt er, im Gegensatz zu seinem Lehrer Waldmüller, der bekanntlich den heiter-sinnlichen Lebenszug zu voll-künstlerischer Geltung zu bringen gewußt, mehr zum Düsteren, Lebenstrüben, eine Neigung, worin ihn seine Vorliebe für dunkle, verdüsterte Farbentöne wohl bestärken mag;

Frische und Kraft des Tones vermissen wir denn auch auf manchem Bilde unseres Künstlers, welcher übrigens mit nur etwas mehr Lichtempfindung durchaus malerisch veranlagt wäre, denn ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich Friedländer für einen flotten und sicheren Componisten mit dem Farbenpinsel halte.

Der bedeutend jüngere Anton Ebert ist ebenfalls aus der Meisterschule Waldmüllers hervorgegangen; seine Mitschüler waren Felix, Madarász, Hutschenreiter, Adalbert Groß u. s. w. Auf Keinen derselben dürfte die meisterliche Lehre von der absoluten Naturwahrheit in der Kunst von so nachhaltiger Wirkung gewesen sein als auf Ebert, welcher bis heute auf's Strengste in dieser Richtung fortgestrebt und eine bedeutende, durch den unerbittlichen Lebensbedarf allerdings etwas forcirte Fruchtbarkeit entwickelt hat. Es tragen übrigens alle Bilder Eberts dessenungeachtet den Stempel einer hervorragenden Begabung an sich, welche unter denn doch zu erhoffenden günstigeren Umständen gewiß zu vollkünstlerischer Entfaltung gelangen wird. Bisda dürfte ihn die Raschheit, womit seine Bilder vom Markte genommen werden, für den Mangel an befriedigtem Schaffensbewußtsein immerhin einigermaßen entschädigen. Ebert cultivirt zwar vornehmlich das Genre, hat sich jedoch auch im Bildniß nicht ohne Glück versucht, wobei ich an das Brustbild des Fürsten Alfred Windischgrätz (im Stifterſaale des Künstlerhauses) erinnere. Im Genre ist es vornehmlich die Darstellung von Kinderscenen, ein ebenso dankbares und anmuthendes, als auch schwieriges und darum wenig cultivirtes Gebiet, wo sich unser Künstler mit meist glücklichem Erfolge bewegt.

Die kleine Kinderwelt mit ihren großen Wonnen und Leiden findet in Ebert einen eben so feinfühligen als herzgewinnenden Illustrator. Offenbar erwärmt hier ein glücklich entwickelter Familiensinn seinen liebevollen Pinsel; man erinnere sich beispielsweise nur des Bildes „Mutterglück" in der Kunsthalle. Auch das „Morgenschläfchen" (Mutter und Kind) im Besitz des Herrn v. Ofenheim, sodann das heiterfrische Bildchen: „Bilderbuch", „Großmutters Besuch" und insbesondere „Kinder im Walde", wo zwei kleine Mädchen durch ein Bächlein waten und das Jüngste — puh, wie kalt! — schauernd die Fußspitze in's kühle, klare Wasser taucht, sind in der Art äußerst liebenswürdige Dinge. Reizend ist auf letzterem Bilde auch die Landschaft behandelt, wie überhaupt Ebert, welcher die tüchtigsten landschaftlichen Studien nach der Natur gemacht zu haben scheint, dieselben mit seinen einfachen Motiven mit Vorliebe und Geschick in Verbindung bringt. Größere Bilder sind der aus der Kunsthalle bekannte „Zitherspieler" bei Lampenlicht und die nach Hamburg verkaufte „Hußaren-Attaque", ein pikantes „Kampfbild" mit einem Speisesalon als Schlachtfeld, wo ein schmucker Hußar eine blonde Schöne attakirt, welche eben mit einem Briefchen capitulirt, indeß ihr alternder Gemahl sich an einer Prise delectirt. Dies führt mich auf zwei allerdings sehr züchtiglich behandelte Nuditäten: „Vor und nach dem Bade", welche Ebert gegenwärtig für einen Bilderlüstling in virtuoser Weise heruntermalt. Zum Schluß sei noch erwähnt ein hübsches, eben die Staffelei verlassendes Bildchen: „Maurer auf dem Dache" mit der Aussicht auf Wien von der hochgelegenen Theresianumgasse, wo auch Eberts Atelier sich befindet.

Unter den übrigen zu dieſer Gruppe gehörigen Genremalern, welche ſich mehr oder weniger in den Wiener Kunſttraditionen bewegen, nenne ich von den Aelteren Schams und Oeconomo, ſodann den feinſinnigen Ludwig Graf, Ludwig Mayer, Riedel, Ruppert und Stocker, welche alle in der Kunſthalle Anerkennung fanden; unter den jüngeren Franz Ruß, Rudolf Geyling, Minigerode (Schüler Engerths) und endlich Probſt aus dem Atelier Angeli. Ziemlich eng an die neueſten deutſchen Genremaler ſchließen ſich aus der jüngeren Schule Kurzbauer, Rumpler und der jüngſt mit einem glücklichen, in dieſen Studien bereits erwähnten Debüt aufgetretene Karger an. Der Erſtere, auf der Wiener Akademie und ſpäter bei Piloty ausgebildet, iſt, obwohl ſeine erſten Erfolge kaum 6—8 Jahre zurückdatiren, durch die „Ereilten Flüchtlinge" (Belvedere) zu großem und höchſt verdientem Ruhme gelangt. Es genügt wohl, auf den außerordentlichen Erfolg dieſes von Sonnenleiter ganz vortrefflich geſtochenen Bildes hinzuweiſen, um Kurzbauer als einen jener ſelten begabten Genremaler zu charakteriſiren, welche das Weſen und die Aufgabe des Genre's in vollinnerſter Bedeutung erfaſſend, das geiſtige Element im gemalten Charakterbilde zu wahrhaft maleriſch-wirkungsvollem Ausdruck zu bringen verſtehen. Nur Genremalern, welche den Pinſel ſo klar und gemeinverſtändlich zu führen im Stande ſind, wie der Schöpfer dieſes Meiſterbildes, darf es erlaubt ſein „Novellen" zu malen. Die meiſten übrigen Bilder Kurzbauers: „Der abgewieſene Freier", die von Forberg geſtochenen „Weinkoſter" und das im vorigen Jahre ausgeſtellte: „Grundloſe Eiferſucht", ſind dieſem großen Erfolge, wenn auch in einiger Entfernung, doch immerhin würdig anzureihen.

In Franz Rumpler (Schüler Engerths), welcher nunmehr im früheren Atelier Jettels (Favoritenstraße) haust, steckt entschieden etwas von Knaus, wenigstens muthen seine Bilder so frisch und ursprünglich an und zeigen so viel Feinheit in Charakteristik und Behandlung, daß die Signatur Rumplers eines Tages wohl neben jener des genannten Meisters auf dem Bildermarkt escomptirt werden dürfte. Rumpler ist armer Leute Kind aus Tachau in Böhmen, half als Knabe seinem Vater im Schnitzen und Malen von Bildern für die Landleute und verdankt die Möglichkeit seiner Ausbildung zwei hochherzigen Kunstfreunden, dem Cardinal Schwarzenberg und Fürsten Windischgrätz. Professor Thausing führte ihn in die Wiener Akademie ein. Seit etwa fünf Jahren selbständig, hat er bereits eine passable Anzahl von Bildern gemalt; er ist Maler mit Leib und Seele; was ihn als malerisch darstellbar anregt, mag es was immer für einem Specialgebiete angehören, scheint ihm pinselgerecht; hoffen wir, daß seine glückliche Hand sein glückliches Auge bei diesem umfassenden Streben nie im Stiche lassen wird. So hat er mehrere Bildnisse, darunter die Erzherzoge Albrecht und Leopold für den großen Saal der Stiftscaserne und ein großes Silberne Hochzeits-Bild (mit 15 Porträts) für Herrn Ahrens in Prag gemalt; sodann finden wir von ihm Wiener und Venetianer Veduten, eine Anzahl von Genrebildern aus dem Volksleben seiner Heimat, worunter wie bei Ebert Kinderscenen und zufällig just auch zwei „baigneuses“, wie beim Ebengenannten, welche jedoch nach England gehen. Herr Havemeyer, jener New-Yorker Millionär, dessen Namen wir schon wiederholt genannt, hat sich seine Yacht von Rumpler mit Bildern

ſchmücken laſſen und zugleich auch das jüngſt ausgeſtellte Bildchen: „Gute Freundſchaft“ — butterbrodeſſende Bauerndirne mit einem lüſternen Kätzchen auf der Schulter — angekauft. Zwei ſchlicht und innig empfundene, ſtimmungsvolle Bilder Rumplers habe ich endlich bei Baron Schey geſehen: „Morgenandacht“ — ein am Sonntagmorgen in der Bibel leſender Bauer — und „Abendandacht“ — ein altes Weib iſt am Fenſter ſitzend eingeſchlummert, den Roſenkranz um die Hände geſchlungen; das Spinnrad ruht und Feierſtille ſenkt ſich auf einem letzten Abendſtrahl, welcher der Schlummernden Haupt umſpielt, herab . . .

An öſterreichiſchen Schlachtenmalern haben wir nicht gar viele zu verzeichnen; der große Styl Rahls iſt da ohne nachhaltige Wirkung geblieben und unſer modernes Schlachtenbild erſcheint im Allgemeinen mehr ein kriegeriſch Schaubild, als ein aus dem Geiſt der Geſchichte mächtig herausgeborenes, mächtig bewegendes Hiſtorienbild. Des älteren Blaas diesbezügliche Leiſtungen haben ihre Würdigung gefunden; von beſonderen Namen im kriegeriſchen und Bataille-Genre wären dann zu nennen: Straßgſchwandtner, l'Allemand, Emele, Bolonachi und Maly, von denen jedoch nur die beiden erſteren in Wien anſäſſig ſind. Hieher zu ſtellen iſt allenfalls noch Benſa, eine hervorragende Begabung, welche übrigens durch die Routine gefährdet erſcheint. Straßgſchwandtner, ein urwüchſig Talent, wurzelt noch in der Zeit Steinfelds und Kupelwieſers. Anfangs pflegte er die Landſchaft, dann aber mit entſchiedenem Glück die Bataille, das Reiterbild und überhaupt das militäriſche Genre. Seine beſten Bilder, deren flotte, friſche Mache und lebensfrappante Compoſition nicht ſelten an Pettenkofen erinnert, findet man

im Belvedere, in den Gallerien des Erzherzogs Albrecht, Coburg, Schey, bei Eugen v. Miller ꝛc. Eine interessante Reihe von militärischen Scenen von diesem Künstler, theils Zeichnungen, theils in Oel, besitzt auch der Hofjuwelier Aegidi.

Das Atelier l'Allemands ist in der Salmgasse (Landstraße) ziemlich raumausgiebig installirt. Das Pferd spielt da selbstverständlich eine hervorragende Rolle in der Studie, im Modell, als Gliederpferd und Pferdebock mit moderner Ausrüstung. Sigmund l'Allemand, ein Neffe des bekannten Schlachtenmalers Fritz l'Allemand, hat seine Ausbildung unter Ruben genossen und steht im 35. Jahre. Seine ersten Bilder behandelten Episoden aus dem 1859er Kriege in Italien; unter ihnen gefiel besonders: „Französische Officiere auf dem Schlachtfelde von Magenta gefallenen österreichischen Jägern Ehre bezeigend." L'Allemand betheiligte sich hierauf an den Illustrationen zu den von Quirin v. Leitner herausgegebenen „Gedenkblättern aus der Geschichte des österreichischen Heeres". Einige Zeit später entstand sein bisda bestes großes Bild: „Die Schlacht bei Collin", oder vielmehr der Angriff des Dragoner-Regimentes De Ligne (jetzt Windischgrätz) auf die Flanke der preußischen Reiterei bei Collin — eine packende Composition, prächtig in der Gruppirung und in hohem Grade stimmungsvoll, welche vom Kaiser angekauft, auf der Pariser Weltausstellung mit der Medaille ausgezeichnet und seitdem von Klaus durch den Stich vervielfältigt worden ist. Keines von den späteren großen Schlachtbildern l'Allemands, weder das im Auftrage des Vereines für historische Kunst gemalte „Gefecht bei Oeversee", noch die beiden Sr. Majestät gehörigen Bilder,

welche den Siegestag von Custozza verherrlichen, noch endlich die so convenabel componirte „Schlacht bei Caldiero", welche Erzherzog Albrecht besitzt, kommen trotz markanter Schönheiten dem lebensvollen Schlachtenbild von Collin an Kunstwerth gleich. Der Lärm dieser großen Kampfbilder übertönt gewöhnlich die geräuschloseren Erfolge, welche l'Allemands kleinen Stimmungsbildern aus dem Kriegsleben so verdientermaßen zu Theil werden. Hier liegt ganz besonders eine reiche, sympathische Ader dieses Talentes; seine von Forberg gestochene „Ordonnanz", sein „Herrenlos", — ein reiterledig im Kampfgetümmel dahingaloppirendes Pferd, und insbesondere sein stummer Hülferuf — Verwundeter, der als Hülfesignal seinen Czako auf das Bajonnet aufgepflanzt hat, sind in der Situation trefflich gewählt und von größter Unmittelbarkeit der Wirkung. Der jüngst ausgestellte friedliche, fein-galant geschürzte „Spazierritt" ist eine prächtige Pferdestudie, welcher eine gut behandelte Waldpartie als Hintergrund dient. Die l'Allemand'schen Bilder zeichnen sich meist durch kräftigen Ton und insbesondere eine streng detailcorrecte, klare und doch in der Totalwirkung malerische Form aus. Unser Künstler besitzt ein ruhiges, scharfes, sicheres Auge für das einzelne Charakteristische in der Massenbewegung und sein Streben nach frappantester Natürlichkeit in der Wiedergabe desselben wird durch ein bedeutendes technisches Können auf das Glücklichste unterstützt.

Schönn. — Leop. Müller. — Fux. — Passini. — Eugen Klaas. Franz Ruben.

Ende Juni 1875.

Diese zweite Genremaler-Gruppe unterscheidet sich von der Erstbesprochenen vornehmlich durch das fremde, zumeist südliche Stoffgebiet, auf welchem sie sich fast ausschließlich bewegt. Der Aelteste ist hier der Wiener Alois Schönn, dessen Name in diesen letzten Jahren zu verdient hohem Ansehen gelangt ist. Schönn hat seit Jahr und Tag seine stille Malerstube in der kleinbürgerlichen Laudongasse gegen ein reich installirtes, inmitten ragender Paläste hochgelegenes Atelier am Schottenring vertauscht. Mag auch der grimme Nordwest draußen wettern, mag's frostig dämmern zwischen den Fensterkaryatiden, hier drinnen auf den Staffeleien leuchtet der Süden aus vollem Himmel. Waffen, Trophäen und Geräthe, auf niljagdfreudigen Pfaden aufgelesen, erinnern an des Künstlers Wanderung an den farbigen Strömen, an Khartum, das Capua des Sudanreiches, das er mit Heuglin und Brehm besucht. Zieht's ihn doch seit Jahren unwiderstehlich immer wieder nach heißen Gestaden fort, wo's ihm erst so recht schaffenswohl zu Muthe wird. Bisweilen ist's, als erkaltete ihm der Pinsel in der Hand, als verschleierte sich sein Farbenauge ... schnell die Leinwand abgespannt,

aufgerollt und fort ist unser Künstler, um mit einem Bilde heimzukehren, welches allein der Strahl einer heißeren Sonne zur Reife bringen konnte.

Schönn ist ein Schüler Führichs. Die große Bewegung vor 27 Jahren, an welche eine Waffengruppe im Atelier unseres Künstlers erinnert, riß denselben mitten aus seiner künstlerischen Entwickelung mit sich fort und führte dem begeisterten Kunstjünger den Pinsel zu seinem ersten Bilde, „Rückzug nach dem Gefechte von Ponte Tedesco", welches später in Privatbesitz nach Schönberg (Mähren) gewandert ist. Unter anderen kriegsbewegten Vorwürfen dieser Zeit ward der „Sturm auf Lodrone" von Sr. Majestät angekauft. Die auf den vulcanischen Ausbruch folgende dumpfe Zeit mochte wohl bei einem jungen feurigen Künstler den unbestimmten Drang nach Heiterem, Freiem, Farbigem zu unwiderstehlicher Geltung bringen und so zog Schönn nach dem Oriente, von wo er die reichste Ausbeute mit heimbrachte. Die ersten Orientbilder blieben indeß ohne Erfolg, denn das Colorit, welches bei der ohnedies das Interesse nicht sonderlich erwärmenden Fremdartigkeit der Stoffe hätte besonders erwärmen sollen, war meist trüb und schwer; ganz begreiflicherweise, denn es malt sich schwer heiter und freudig in einer so drückenden Zeit, wie sie damals auf unserem Kunstleben lastete, und einem Führichschüler, der gewohnt war in des Meisters Cursus über die heiligen Bücher die böse Sinnlichkeit der Farbe so oft verdammen zu hören, mußte die Farbengluth des Südens beinahe sündlich vorkommen. Alle Bilder Schönns aus dieser Zeit, in welche auch seine Darstellungen aus dem Volksleben der Wallachen und Siebenbürger Sachsen fallen, tragen dies düstere Gepräge, welches

in dem vom Künſtler ſelbſt radirten oft genannten Gemälde: „Aus dem Leben eines Bajazzo“ (Beſitzer Dr. Ivanſchütz) ſeinen vollſten Ausdruck findet.

Von 1860 an, dem Jahre des Wiederauflebens der Wiener Kunſt, beginnt auch für unſeren Künſtler eine neue Zeit des Schaffens, deſſen farbenheitere, lebensfreudige Gebilde mit den früheren Schöpfungen im grellſten Gegenſatze ſtehen. An den Erfolg der „Türkiſchen Weinleſe“ (Gallerie Coburg) ſchließen ſich eine Reihe von üppigen, heiterfreien, farbenblühenden Lebensbildern aus der Levante, wie: „Türkiſcher Obſtmarkt“ (Ritter v. Todesco), „Türkiſches Caffeehaus“ (Baron Prokeſch), „Wüſtenbrunnen“ (Dumba), „Sklavenmarkt“ ꝛc. Dazwiſchen fallen Charakterbilder aus dem dalmatiniſchen Volksleben und insbeſondere jene charakteriſtiſchen, durch die typiſche Lebenswahrheit ihrer ſattſam bekannten ſchmachtlockigen, langberockten Geſtalten jeden Alters, geradezu unvergleichlichen polniſchen Judenbilder, wie „Synagogenvorhof“, „Gänſemarkt in Krakau“ (Akademie), „Judenverfolgung“ (Herr v. Ofenheim), welche in der Kunſthalle ſo großen Beifall gefunden haben. Auf der Pariſer Weltausſtellung war Schönn mit einem draſtiſchen Orgienbilde: „Nacht und Morgen“ vertreten, welches ſich heute in einer Florentiner Villa befindet. Bleiche Geſellen und müdgeſchwelgte coſtümirte Phrynen, von denen eine plötzlich den Fenſtervorhang lüftet, ſo daß das grell hereinfallende Zwielicht die übernächtigen Geſichter ernüchtert, indeß die Ball-Sarabande ſich hinten zu Tode hetzt. Alle dieſe Schöpfungen leiten in ihrer glücklichen Vereinigung ſcharf charakteriſtiſcher Form mit weichem, warmem, volltönigem Colorit auf die lebensvollen und coloriſtiſch ſo bedeutenden Aufgaben hin,

welche Schönn während der letzten Jahre in seinen italienischen Vorwürfen, vornehmlich im „Chioggianer Fischmarkt“ (Gallerie Coburg) und der „Arena Garibaldi in Chioggia“ in so glänzender Weise lösen sollte.

Letzteres Bild, gewissermaßen der Glanzpunkt dieser dritten Periode Schönns, ist in Berlin mit der goldenen Medaille ausgezeichnet worden und verdient ein Wort für sich. Man spielt Schillers „Räuber“. Im Parquet mit weit vorgestreckten Hälsen lauschend, eben gerade mit geballten Fäusten selbst mitspielend, reihen sich die Typen der Küstenfischer, das eigentliche Volk, dessen naive Entrüstung sehr wirksam mit der vornehmen Indifferenz der Logeninsassen contrastirt. Hier sind der Pretore mit Gemahlin, der Sindaco und alle chioggianischen Honoratioren vertreten; auch ein Paar Seeofficiere, gerade vor Anker, haben sich den Spaß dieser Schillervorstellung erlaubt, indeß ganz oben, wo das offene Dachgebälk ein tiefblaues Stück Himmel herausschneidet, das Blitzpublicum sein halsbrecherisch Gratisvergnügen mit wahrem Entzücken schlürft. Im Vordergrund sind, in vollem Gegensatz zur Erregtheit des Parterre, der Buffetjunge und der Cigarrenverkäufer, zugleich Billeteur, welche ja da Stück bereits auswendig wissen, vor Hitze und Langeweile eingeschlummert. Der liebenswürdige Humor, die prächtige Charakteristik, die warmblütige Frische des Colorits, die höchst wirksame Beleuchtung und das echt künstlerische Maß in der Behandlung der Contraste stellen dies Bild neben die vorzüglichsten Schöpfungen der Genremalerei überhaupt. Von gegenwärtig auf den Staffeleien Schönns befindlichen Bildern verdienen zwei orientalische Vorwürfe „nach dem Bade“ genannt zu werden: „Siesta“ nach einem Motiv aus Stam-

bul und eine „Vornehme coptiſche Schöne“, welcher eben zwei Sklavenmädchen zur Bedienung nahen. Hier iſt nicht allein die in üppigem Formenreiz auf dem Ruhebett hingegoſſene Hauptperſon in ihrer typiſchen Raceerſcheinung höchſt charakteriſtiſch behandelt, ſondern auch alles Beiwerk, vom flammenden Smyrnateppich bis zu dem ſeifigen Grün der Marmorflieſen, von der ſatten Goldtapete bis zu den farbigen Gewändern, welche der Maler mit richtigem Gefühl gerade der Mohrin in die Hand gibt, ſo ſorgfältig wiedergegeben, ſo fein und harmoniſch abgetönt, daß man ſich die Totalwirkung nicht maleriſcher vorſtellen kann.

Auch Leopold Müller ſucht ſeit einiger Zeit ſeine Stoffe mit beſonderer Vorliebe im Orient, obwohl ihm die Beherrſchung der ſüdlichen Palette noch einige Schwierigkeiten zu bereiten ſcheint. Er iſt in Dresden, dem nordiſchen „Florenz“, von öſterreichiſchen Eltern geboren, auf der Wiener Akademie unter Blaas und Ruben ausgebildet und verſuchte ſich, wie ſchon üblich, zuerſt mit der Hiſtorie, welche er jedoch bald mit dem Genre vertauſchte, wozu er ſich die Vorwürfe Anfangs aus Oberöſterreich und Ungarn holte. Dieſe erſten Bilder waren meiſt etwas roh in Zeichnung und Farbe. Mißliche Lebensverhältniſſe wanden ihm den Pinſel für Jahre aus der Hand und verurtheilten ihn zum Holzſchnitt, in welchem er übrigens Ausgezeichnetes, insbeſonders nach Abgang Laufbergers als Illuſtrator des „Figaro“ geleiſtet hat. Die erſten Bilder, mit welchen er nach dieſer Zwiſchenzeit wieder auftrat, waren meiſt reizende Interieurs aus dem italieniſchen und ungariſchen Volksleben, ab und zu mit trefflicher Thierſtaffage. Der Fortſchritt war ein außerordentlicher und trat beſonders in den Bildern, welche in einem mit Lichtenfels verlebten

Sommer (1872) entſtanden — aus Weißkirchen bei Krems an der Donau — am unverkennbarſten hervor. Einige anmuthige Nummern: „Am Brunnen", „Flickſchneider" u. ſ. w., hatte Müller in der Kunſthalle ausgeſtellt. Eines ſeiner liebenswürdigſten Bilder aus letzter Zeit iſt der feinempfundene, vornehm geſtimmte Kopf einer „Lautenſchlägerin". Die letzten Winter hat er in Palermo und Cairo (letzterenorts mit Huber) verlebt, wo er ſich mit bedeutenden Landſchaftsſtudien beſchäftigte. Eine Frucht derſelben iſt beiſpielsweiſe das große im März ausgeſtellt geweſene Bild: „Ruhende Caravane", welches an maleriſcher Einheit und feiner Charakteriſtik vielleicht zu wünſchen übrig ließ, im Localton jedoch, vornehmlich in der Wiedergabe der ſchwülzittrigen Luft glücklich behandelt erſchien. Gegenwärtig weilt Müller in Venedig, wo er ein figurenreiches Bild aus der Zeit des Carpaccio malt. Hervorheben möchte ich noch, daß Müller, was bei unſeren Künſtlern leider nicht allzuhäufig der Fall, über eine bedeutende, umfaſſende Bildung verfügt.

Joſef Fux, der Makartianer, gehört zu unſeren tüchtigſten, insbeſondere coloriſtiſchen Begabungen und würde gewiß Treffliches leiſten, wenn er weniger pikant ſein wollte und ſich zu vereinfachen wüßte. Ich erinnere mich eines antikiſirenden Bildes von dieſem Künſtler in der Kunſthalle, ein „taubenopferndes Mädchen", wenn ich nicht irre, welches große Schönheiten aufzuweiſen hatte und insbeſondere vortrefflich gemalt war. Andere Sachen wieder, wie ein verworrenes landſchaftliches Nachtſtück „Auf verbotenen Wegen", welches etwas ſtark an Makart's Motiv aus dem Sommernachtstraum erinnert, eine keck und effectvoll heruntergemalte „Lautenſpielerin" und ein jüngſt erſchienener halbnackter,

gröhlender „Savoyarde mit seinem Affen", verrathen zwar einen kräftigen Farbensinn und viel Virtuosität in der Mache, aber wenig künstlerischen Geschmack. Zum Abschluß unserer Studien über das Genre wollen wir jetzt noch in drei venetianischen Ateliers österreichischer Genremaler, bei Passini, Eugen Blaas und Franz Ruben, für einen Augenblick vorsprechen.

Der berühmte Aquarellist Passini hat sich im Palazzo Pisani installirt, wo auch, irre ich nicht, der alte treffliche Nerli haust. Von seinem neuesten Bilde, einem figurenreichen, processionslustigen Motive, erzählt man mir Wunder; es soll an Leuchtkraft und Wärme des Colorits, feiner Humorwürze, Gestaltenfülle und köstlicher Feinheit der Behandlung das beste bisda von Passini Gebotene, die von Ungers schmeidiger Nadel reproducirten „Domherren im Chore" wie die „Beichtenden" noch übertreffen. Unser Landsmann in Venedig ist an der Wiener Akademie unter Kupelwieser, Führich und Ender herangebildet worden. Das Aquarelliren lernte er später in Venedig von keinem Geringeren als Carl Werner und ließ sich dann in Rom nieder, von wo er seine ersten Aquarelle hinausschickte. Wien hat sich dieselben mit der allezeit und allüberall Einheimischen gegenüber üblichen Indifferenz so ziemlich entgehen lassen, so daß erst vor etwa vier Jahren die allgemeine Aufmerksamkeit auf einen Künstler gelenkt ward, welcher seiner Heimat so viel Ehre machte. Die Meisterblätter Passini's befinden sich denn auch in der Fremde und zwar zumeist in Deutschland. Die Kunsthalle bot später eine Anzahl prächtiger Nummern und im Künstlerhaus sahen wir jüngst ein liebenswürdig bescheidenes Bildchen, einen Jungen, der auf der Riva gebratene Kür-

biſſe verkauft. Es iſt zu hoffen, daß die Wiener Kunſtfreunde dies venetianiſche Atelier im Auge behalten werden.

Um ein Erhebliches leichter als dem Vorgenannten iſt das Emporkommen dem älteſten Sohne des Profeſſors Blaas geworden. Eugen Blaas hat das Blut ſeiner römiſchen Mutter in den Adern; er iſt ein geborner Maler. Zuerſt machte von ihm ein chriſtlich „Bekehrungsbild" in der Obermaiſer Kirche (bei Meran) umſo größeres Aufſehen, als Eugen damals kaum 19 Jahre alt war. Bei dem alten Florentiner Giotto und ſeinen Schülern Organia und Memmi machte er ſpäter fruchtbringende Studien und erfaßte raſch den Geiſt und das Erſcheinungsweſen jener Zeit, welche das „Decamerone" gezeugt. Eugen Blaas malte ein „Decamerone" oder vielmehr, für alle etwaigen Nichtkennerinnen des berühmten Bildes ſei es zur Beruhigung geſagt, jene Scene, wo die jungen Florentiner die Mädchen in der Kirche finden und eroberte ſich verdientermaßen den Beifall der Wiener und Pariſer im Sturm. Dies originelle Bild, welches ſich heute im Beſitze des Barons Ceſchi a Santa Croce in Wien befindet, nähert ſich in der That durch gediegene Künſtlerſchaft und Naivität der Empfindung den alten Vorbildern; die Localfarbe iſt prächtig gelungen, der Vorwurf ungemein geſchickt gruppirt, die Geſtalten ſind mit liebenswürdigſter Feinheit charakteriſirt und über dem ganzen Bilde liegt ein edler Lebensfrohſinn ausgebreitet, welcher auf's Höchſte anmuthet. Dieſen ſtrengen, beinahe claſſiſchen Weg iſt Blaas mit keinem ſeiner ſpäteren Bilder, nicht einmal mit dem an Schönheiten ſo reichen, vornehm componirten „Kirchgang der Dogareſſa" ſo vollkommen wieder zu finden im Stande geweſen. Letzterem herrlichen Bilde, welches

ebenfalls eine der Hauptzierden der Kunſthalle geweſen, reihen ſich eine Anzahl von trefflich gemalten, meiſt venetianiſchen Lebensbildern, Volks-, Fiſcher- und Carnevalsſcenen, zum Theil im Coſtüm des 15., 16. und 18. Jahrhunderts an, worunter der figurenreiche „Brautzug in der Marcuskirche", „Gäſteempfang in einer Villa am Murano" (Belvedere) und die „verwehte Blüthe", zwei ſich ihr Herzleid klagende Nonnen im Kloſtergarten (Wiener Akademie) die bedeutendſten ſind. Die letzten Bilder unſeres Künſtlers, insbeſondere die, welche ich im Atelier ſeines Vaters geſehen, gemahnen bereits — wenn auch nur ganz leiſe — an's Recept; die Vorwürfe ſind moderner, ja modiſcher und die Charakteriſtik hat ſich einigermaßen verflacht.

Wie der Ebengenannte ſo iſt auch Franz Ruben, der Sohn des jüngſtverſtorbenen früheren Directors der Akademie, mit dem italieniſchen Reiſeſtipendium in der Taſche nach ſeinem erſten Erfolg ausgezogen. Die erſte Frucht ſeines römiſchen Aufenthaltes, ein Bild aus dem Hofleben des Papſtes Leo X., welches auf der 1869 Münchener Ausſtellung erſchien, iſt nach England gegangen. Die Galerie Coburg beſitzt vom jungen Ruben ein „Turnierbild" aus der Zeit Maximilians II. Der Künſtler weilt ſeit den letzten Jahren faſt immer in Italien und ſchickt uns ab und zu in's Künſtlerhaus ein Bild, wie beiſpielsweiſe die jüngſt ausgeſtellte venetianiſche „Granatäpfel-Verkäuferin", welche ein ſtark entwickeltes Farben- und Lebensgefühl verrieth.

Landschaft.

Hansch. — Holzer. — Schweninger. — Fellenz. — G. Seelos. Novopacky.

Anfang Juli 1875.

Dem Landschafter ist wie dem Musiker die Aufgabe gestellt, dem Vagen, Unaussprechlichen in der Natur Ausdruck zu verleihen. Im Grunde genommen ist daher nichts schwieriger, als ein ausgezeichnetes Landschaftsbild zu malen und scheint wieder nichts leichter als zu „landschaftern". Letzteres erklärt zur Genüge den leidigen Dilettantismus, welcher, vom Recept verlockt, sich auf diesem Gebiete der Malerei von Tag zu Tag breiter macht. Das Bäumebauen, Blätterauftuschen und Wolkenaufmauern ist, so scheint es, ein gar verführerisch Ding und für unsere Entwicklungsjahre ebenso unvermeidlich als das Versschmieden geworden. Leider bleiben solche auch in späterem Alter fortgesetzte Versuche nicht allemal so harmlos, wir erfahren dies sattsam in unseren Kunstausstellungen. Seit fünfzig Jahren stehen sich auf keinem Felde der Malerei die „Alten" und „Jungen" schroffer gegenüber, als auf dem landschaftlichen. Dieser alte, ewigfrische Junge von Corot, welcher genau vor einem halben Säculum die decorative Landschaft mit ihren zauber-

haften Wirkungen erfunden, hat dieſe Feindſeligkeit auf dem Gewiſſen. Als die Parole der franzöſiſchen und belgiſchen Farben-Reactionäre ausgegeben ward, verhielten ſich die Düſſeldorfer und Berliner am ablehnendſten, während die Münchener und Wiener Landſchafter, welche von jeher mehr Gefühl für Farbe und Stimmung gehabt haben, als ihre Collegen im Norden, natürlich am meiſten anzogen. In den beiden letztgenannten Kunſtcentren dauert denn auch der Kampf noch fort. Auf der einen Seite ſtehen Künſtler, deren Lehrjahre faſt ein Menſchenalter zurückdatiren; ſie bauen die Maltechnik auf die Zeichnung; auf der andern Seite finden wir die jüngere Landſchaftsſchule, welche zum Theil im Banne franzöſiſcher Vorbilder, vorzugsweiſe in der Tonwirkung und oft rein coloriſtiſchen Naturſtimmung ihr Heil ſucht und findet. Die zwiſchen beiden ſtehen, werden nach ihrer Façon ſelig, vorausgeſetzt, daß ſie den Anforderungen der Mode gegenüber klug und geſchmeidig zu ſein wiſſen.

Die „Alten" machen ihren Gegnern Vernachläſſigung der Form, Augentäuſchung vermittelſt gefälliger Tonwirkungen, Nachahmung rein äußerlicher Momente der Franzoſen, Raffinement in der Technik zum Vorwurf und nennen ſie à peu-près-Maler, Chikiſten und Farbenaccordiſten, Nachahmer und Lahmer; worauf die Jungen naſerümpfend antworten: „Eure Form iſt akademiſch, aber nicht maleriſch. Ihr zeichnet mit dem Stift oder der Pinſelſpitze, wir aber ſind Farbenzeichner, die wiſſen, daß dem Pinſel gar Manches verboten, was dem Stifte erlaubt iſt. Was unſere raffinirte Technik anbelangt, ſo iſt uns ſelbige als Mittel zur Vereinfachung der Wirkung von Seiten der hohen Kunſt ſelbſt, wenn auch nicht der hohen Kunſtſchule erlaubt. Und übrigens, was

wollt Ihr, wir ſind in der Mode.“ — Freilich wie viele friſche Talente die Mode jämmerlich verbraucht und lahm reitet, davon ſagen ſie nichts, denn am Ende behält ja doch das große weltknechtende Schlagwort immer Recht.

In Wien war zuerſt Schödlberger mit ſeinen unglaublichen, mythologiſch-ſtaffirten Landſchaften. Auch der geniale Marko ſtaffirte ſpäter mit Vorliebe mythologiſch und oft ſteif genug, aber welch tiefe, ideal geſtimmte Naturſeele ſpricht aus Marko's zaubervollen Landſchaften, die in Ton und Compoſition den ſchönſten Claude-Lorrain an die Seite zu ſtellen ſind. Es kam dann der ziemlich klang-, farb- und charakterloſe Mößmer an's Profeſſorat der akademiſchen Landſchaftsſchule, wo jenerzeit alles, nur kein unbefangenes Studium der Natur herrſchte; der Begriff „Baum“ genügte; Eichen, Linden, Buchen gab es nicht, auch war der Schlagſchatten in der Natur als unſchön ſtreng verpönt. Dabei war's nicht leicht, malen zu lernen, indem eben nur gezeichnet und getuſcht, nicht aber gemalt wurde. Auf den heute total vergeſſenen Mößmer folgte Thomas Ender, ein tüchtiger Künſtler, von dem ſeine Schüler mehr und ſchneller lernten, als dem Lehrer ſelbſt, welcher ihre Concurrenz auf dem Bildermarkte gefürchtet haben ſoll, lieb ſein mochte. Mit ganz ungewöhnlicher Kraft trat Franz Steinfeld hervor und wies in entſchiedenſter Weiſe wieder auf das unmittelbare, wahrheitsbefliſſene Lernen in der Natur hin. Eine kräftig, ja ſtarr angelegte Künſtlernatur, voll urwüchſiger Poeſie, ging er unbeirrt ſeinen Weg, auch noch, als bereits eine ganz neue Zeit hereingebrochen war. Die beiden Landſchaftergruppen, mit welchen wir uns zunächſt beſchäftigen,

wurzeln, wenn auch zum Theil nur sehr lose, in Enders und Steinfelds Schule.

Der älteste hierhergehörige Künstler ist Anton Hansch, welcher vor Kurzem nach Salzburg übergesiedelt ist. Er tauchte Anfangs der Vierziger Jahre plötzlich wie ein Phänomen auf und wußte bald einen großen Liebhaberkreis um sich zu sammeln. Mit dem Illuminiren von „Mandl"-Bilderbogen hatte er angefangen, um sich nach mancher Jahre Mühsal eines Tages als eminenter Landschafter zu entpuppen. Hansch machte keine Schule, aber sein Einfluß auf die jungen Talente war äußerst belebend und anregend. Als Vorbilder erkannte er insbesondere Calame und Leu an. Mit vortrefflichem Auge und eiserner Gesundheit begabt, betrieb er das Studium der Hochgebirgsnatur mit einer Unverdrossenheit und Gewissenhaftigkeit, wie Keiner vor ihm. Schon seine ersten derartigen Studien machten in Ischl außerordentliches Glück und als der Künstler volle 30 Jahre später seinen überaus reichen Studienschatz dem Kaiser selbst erschließen durfte, gab ihm der Letztere seine bewundernde Anerkennung rückhaltslos kund. Hanschs Studienmappe bietet aber auch ein Interesse ganz einzig in seiner Art. Hat doch die Natur wenige so warme Anbeter, so liebevolle Nachfühler gefunden wie Hansch; mitunter zeigte er dabei, besonders in seinen früheren Bildern, einen geradezu bezaubernden Farbensinn, der allerdings nur für kleinere Bilder auszureichen vermochte; denn Hansch ist überhaupt ganz entschieden als Kleinlandschafter veranlagt, bei größeren Dimensionen versagt ihm die Technik, verliert sein Ton an Kraft, scheinen die Bilder einfach in's Breite gezogen und nicht selten leer. Nicht so bei kleineren Bildern, wo ein

etwas seichterer Ton eben durch die Fülle der Details ausreicht und die Gegensätze, auch ohne die kräftigeren, von größeren Malflächen beanspruchten Impulse, vollwirken. Daß Hansch selbst diesen Mangel lebhaft fühlt, ist gewissermaßen aus seinem Bestreben, die größeren Bildflächen möglichst detailreich zu behandeln, ersichtlich; mitunter jedoch scheinen dann die großen Bilder aus kleinen zusammengesetzt, ein Uebelstand, der sich, abgesehen von der gefährdeten Totalwirkung, in manchen Fällen noch durch empfindliche perspectivische Fehler rächt. Es ist denn auch nicht selten, daß bei einem sonst prächtig durchgeführten Hansch die Perspective unter mehreren Augenpunkten erscheint.

Ganz wunderhübsche, kleinere Bilder aus der früheren Zeit, wahre Kleinode empfindungsfeiner Darstellung der Gebirgsnatur, besitzen die Akademie, Graf Chambord, Sectionschef Heider 2c. Das feinste derartige Bildchen dürfte ein Motiv vom „Hanteck" sein. Das Belvedere, bekanntlich an guten Bildern der Wiener Schule nichts weniger als reich, hat auch nicht die besten Hansch; die rosige „Jungfrau" erscheint nicht frei von Süßlichkeit und die „Lindengruppe am Chiemsee" (ohne See), ein umfangreiches Bild, ist für die Kraft des Künstlers zu großartig angelegt. Der Kaiser besitzt, so viel ich weiß, sechs sehr schöne Hansch, vier Bilder aus den steirischen Gebirgswäldern und eine Winter- und Sommerlandschaft vom Langbathsee, welche letzteren, wenn ich mich recht erinnere, über dem kaiserlichen Schreibtisch im Ofener Schloß aufgehängt sind. Ein sehr guter Hansch aus späterer Zeit, der „Dachstein", befindet sich im Besitze des Herrn Moriz Gerold, während ich bei Bühlmayer einen prächtigen „Hochgebirgsbach" von unserem

Künſtler geſehen habe. Unter Hanſchs großen Bildern endlich dürfte die „ſteiriſche Waldlandſchaft" in der Gallerie Coburg wohl das bedeutendſte ſein. Hanſch, zweifelsohne der fruchtbarſte Wiener Landſchafter, ſoll über 400 Bilder gemalt haben. Einige ſeiner letzten Arbeiten leiden, abgeſehen von perſpectiviſchen Mängeln, an einer gewiſſen Geſchminktheit in der Naturauffaſſung; auch hat man mitunter einige Mühe, aus den violetten und blauen, etwas gekünſtelten Farben, das coloriſtiſche Feingefühl der früheren Hanſch herauszufinden. Deſſenungeachtet verehren wir in Hanſch einen Landſchafter erſter Größe, aus welchem ohne gewiſſe Einflüſſe ein Meiſſonier der Landſchaft geworden wäre, einen Künſtler endlich, der gewiß mehr gelernt hat, als manche junge „Genies" je zu vergeſſen haben werden.

Joſef Holzer, bedeutend jünger als der Vorgenannte und ebenfalls Urwiener, iſt ein kräftiges, friſches, geſund-urſprüngliches Talent. Bei Steinfeld und Ender lernte er nicht übermäßig viel, einen gewiſſen Einfluß jedoch ſcheint ſpäter Leſſing und insbeſondere die Münchener Schule der Stimmungslandſchafter aus den Fünfziger Jahren auf ihn ausgeübt zu haben. Von ſeinem Naturell frühzeitig in den Wald geführt, iſt er unſer beſter „Waldmaler" geworden. Was auch Jene ſagen mögen, welche ihn der elegant-zierlichen Sicherheit ſeines Bleiſtiftſtriches wegen der Uebertragung der Natur für den Nipptiſch beſchuldigen möchten, Holzer malt meiſt herrliche, geſunde Bäume, welchen friſcher Waldesduft entſtrömt. Seine Bäume ſind außerdem auch wirkliche, richtige Bäume, organiſch gebaut, mit Aeſten, die anatomiſch klar dem Stamme entſpringen. Strenges Formgefühl, klare, geſunde, liebevolle, weniger auf frappante Wirkung, als an-

dauernden guten Eindruck abzielende Technik und correcter Vortrag kennzeichnen im Allgemeinen die Holzer'schen Bilder. Dabei will ich übrigens nicht verschweigen, daß unser Künstler manchmal wohl allzu zierlich in der zeichnerischen Form wird, sein Colorit mitunter an Schwere und Härte leidet und seine Technik nicht selten in das verfällt, was die Franzosen so richtig „tricoter" nennen, wo dann eben Masche für Masche aufgefaßt wird.

Von größtem Einfluß auf die künstlerische Entwicklung Holzers ist die Aufnahme gewesen, welche dem jungen Künstler im gräflich Palffy'schen Schlosse Stampfen in den Karpathen, wo er die beiden Söhne im Malen unterrichtete, zu Theil geworden. Die großartig-majestätische Poesie jener Urwälder mit ihren großen, packenden Motiven, hinterließen in dem so empfänglichen Künstlergemüthe die nachhaltigsten, bestimmendsten Eindrücke. Von dem ersten Stampfener Aufenthalte datiren denn auch die ersten Erfolge Holzers, welcher hier im Schoße einer hochherzigen, anregenden Gastfreundschaft auch später vor jedem harten Andrang des Künstlerlebens Zuflucht gefunden und sein Talent zu neuem Schaffen gestärkt hat. Ein späterer, langer Aufenthalt in München befestigte Holzers künstlerische Stellung auf das Nachhaltigste. Nach dieser Zeit, Anfangs der Sechziger Jahre, fallen seine schönsten Waldbilder, welche ihm große Erfolge und Auszeichnungen eingetragen haben. Zwei dieser Bilder sind von Sr. Majestät angekauft worden. Sie zeichnen sich durch so feine Züge in der Darstellung, so vollendet schöne und gesund gezeichnete Partien aus, daß man nicht ansteht, Holzer den Ersten der Wiener Landschaftsschule anzureihen. Auch die Stampfener „Studien" aus dieser Zeit mögen dem

Kunſtfreund empfohlen ſein. Heute arbeitet Holzer fortwährend unermüdlich an der Staffelei, ſtellt jedoch nur hie und da ein Bild aus. Im Augenblicke iſt er mit einem Bildercyclus für den Fürſten Montenuovo beſchäftigt, welcher fünf große Anſichten aus dem an der Rudolfsbahn gelegenen ſteiriſchen Jagdgebiete des Fürſten bringt. Die Beſten dürften der große Buchſtein mit ſeinen Prachtſchroffen vom Hinterwinkel aus geſehen und mit der Ruine Sanct Gallen ſein. Das Atelier Holzers befindet ſich in der Dreher'ſchen Bierhalle auf der Landſtraße.

An Begabung dem Vorgenannten ebenbürtig, iſt Carl Schweninger nie ſo glücklich geweſen, ſein Talent zu voller Geltung zu bringen. Hauptſächlich mag es die leidige, nothgedrungene Vielmacherei geweſen ſein, welche ihn nicht zu rechter Durchbildung gelangen ließ. Obwohl aus jedem Pinſelſtrich der hochbegabte Künſtler hervorleuchtet, ſo fehlt es doch meiſt ſichtlich an ernſtem, energiſchem Studium der Natur, ja man iſt hie und da verſucht, an der Fähigkeit Schweningers zu dieſem Studium zu zweifeln. Seine Bilder, unter welchen die Beſten ſich im Beſitze des Fürſten Lobkowitz, Grafen Traun und Heinrich Laube's befinden, gehen meiſt auf Stimmung aus und ſind mitunter zwar nicht ohne Effecthaſcherei, faſt immer jedoch ſehr wirkungsvoll gemalt. Die acht großen Fresken im Hofſalon (Ankunftsſeite) des Nordbahnhofes ſind diesbezüglich beachtenswerthe Arbeiten. Wenige Landſchafter ſind insbeſondere ſo glücklich in der Wiedergabe des Lufttones. Die „Mondnacht", welche Schweninger jüngſt im Künſtlerhaus ausgeſtellt hat, iſt ein Effectbild frappanteſter Sorte, deſſen landſchaftliche Incorrectheiten freilich gerade im Mondlicht etwas ſtark hervortreten.

Eine durch engste Freundschaft verbundene Künstlertrias, welche manches Jahr in einem Hause der Wehringergasse (nächst der Belvederelinie) zusammengehaust, bildeten Josef Selleny, Gottfried Seelos und Jan Novopacky. Der Erstere und Bedeutendste unter ihnen, den wir vor Kurzem verloren, war eine jener vornehm und zugleich mit überschwänglicher Phantasie begabten Künstlernaturen, die wohl zu unaufhörlichem Ringen, selten jedoch zum Siege geboren sind. Solche Menschen im Banne der Phantasie taugen schlecht für die Bühne der Welt und wissen ihr Leben meist nur stümperhaft zu insceniren. Als Künstler schaffen sie zwar rastlos, aber ohne sich je abzuklären, weil in ihnen der Widerspruch der Kunst mit dem Leben nie zur Lösung gelangt. So bleiben sie auch der Menschheit ihr Bestes schuldig und entfällt endlich das Werkzeug ihren Fieberhänden, dann ist's Nacht in ihrer Seele . . . Solch ein Lebendig-Todter war Selleny in den letzten zwei Jahren. Kaiserliche Huld hatte dem umnachteten Künstler jenes stille, behaglich ausgestattete Asyl geschaffen, welches er mit einem tief ermüdeten: „Hier ist Friede" betrat.

Josef Selleny wurde in Meidling bei Wien im Jahre 1824 geboren. Ender und Steinfeld waren seine Lehrer, während er dem geistvollen Professor v. Perger manch' große Kunstanregung verdankte. Er fing mit einem heute im Belvedere befindlichen „Friedhofbilde" an und endete mit der Skizze zu einer „Salondecoration" für die vom Architekten Smatosch restaurirte Kaiservilla in Ischl, eine Reliquie, welche sich in den Händen seines Freundes und Lebensgenossen Seelos befindet. Es ist ein winzig Notizenbuch-Blatt, mit einem in Form und Farbe gänzlich zer-

flatternden Aquarell bepinſelt, eine ergreifende Signatur des Wahnſinns. Doch ehe der Dämmerſittig ewiger Nacht dieſe Stirne berührte, waren ihr herrliche Farbengebilde entſprungen. Frühzeitig auf eigenen Füßen ſtehend, hatte Selleny vor allem nach ſcharfer Charakteriſtik geſtrebt; energiſche Naturwahrheit und poetiſcher Schwung zeichneten ſeine erſten Bilder, insbeſondere das ſo ſtimmungsvolle „Sedimentgeſtein“ aus, welch letzterem der nervös-reizbare Künſtler, wie ſo manchem ſeiner Bilder, das ſeltſame Schickſal der Uebermalung mit einem ganz neuen Bilde bereitete. So ward aus dem Vorwurf eines öden Gebirgsſee's, von düſter-ſchroffigen Eruptivblöcken umſtarrt und mit einer verendenden Gemſe ſtaffirt .... ein Schneeſturm! Die großen Reiſen Selleny's ſind bekannt. Die reiche Studienausbeute der Novara-Weltreiſe liegt heute als Nachlaß vor, auf den wir unten zurückkommen, während ſich ein Theil der braſilianiſchen Studien in Belgien befinden ſoll.

Es war bekanntlich ein Lieblingsplan Selleny's geweſen, die intereſſanteſten von ſeiner Weltfahrt heimgebrachten Motive in einem großartigen Bildercyclus: „Charakterbilder der Erde“ niederzulegen. Obwohl der Künſtler ſeine Forderungen beſcheiden genug geſtellt hatte, verſtand er es doch nicht, das öffentliche Intereſſe an den einzelnen Vorwürfen zu einem poſitiven Auftrage für den ganzen geſchloſſenen Cyclus zu ſteigern. Das Kunſtgeſchäft war eben nicht ſeine Sache. Was daraus hätte werden können, beweiſen einige große Bilder, loſe Ringe einer Prachtkette, welche nach einzelnen Vorwürfen dieſes cycliſchen Werkes auf Beſtellung entſtanden, wie insbeſondere die düſter-gewaltige Compoſition: Inſel Sanct Paul im indiſchen Ocean (Gallerie Coburg), und das

originelle Bild: „Die Granitfelſentempel von Mahamalaipur“ (Herr v. Draſche), deren Cartons ich im Atelier Selleny's geſehen habe. Ein in geſättigten Tropenfarben flammendes Bild: „Waldpartie bei Bahia“, beſitzt der junge Herzog von Coburg. Die größte, geradezu eine fieberhafte Thätigkeit Selleny's fällt Anfangs der Sechziger Jahre; als ob der Künſtler die Kürze der ihm zugemeſſenen Spanne Zeit geahnt hätte, ſchien er in ein einziges Jahr zuſammendrängen zu wollen, womit andere ein Decennium ausfüllen. Dieſe außerordentliche Arbeitsüberreizung, in Verbindung mit mancherlei Enttäuſchungen, wiederholter Krankheit und ſchwerer Lebensſorge konnten nicht verfehlen, den unrettbaren Verfall dieſer ſo hochbegabten, aber auch krankhaften Natur allmälig, aber ſicher vorzubereiten. Des Künſtlers letztes Oelbild (October 1872), ein Motiv aus Tirol: „Kollmann bei Waidbruck“, iſt vor Kurzem vom Belvedere angekauft worden.

Der Novara-Nachlaß Selleny's zeigt in fünf großen Mappen beinahe 1000 Oel- und Aquarellſtudien ſowie Bleiſtiftzeichnungen. Wendet man Blatt für Blatt um, ſo frappirt die univerſelle Anlage des Malers ſowohl als ſein glückliches, ſcharfes Auge für das Charakteriſtiſche und Typiſche in dieſer wechſelnden Erſcheinungswelt. Obwohl Selleny nie Zeichner im Sinne Pettenkofens geweſen, ſo erinnert doch hier nicht ſelten die echt künſtleriſche Einfachheit der Mittel an den größten unſerer Genremaler. Und mit dem ſicheren Empfinden und Sehen verbindet ſich zugleich ein erſtaunliches Wiſſen auf den poſitiven Forſchgebieten des Authropologen, Geologen und Botanikers. Mit einem Worte, erſt wer dieſe Studien durchgeſchaut hat, begreift, was wir in Selleny verloren. Die erſte Mappe enthält nebſt Charakterſkizzen aus

dem täglichen Schiffsleben die Fahrt bis Madeira. Bereits aus der zweiten Mappe ſchlägt uns Tropenglut entgegen; wir berühren Braſilien, das Cap der guten Hoffnung und ſegeln hinaus in die Tiefe des indiſchen Oceans, wo die öde Inſel Sanct Paul emporſtarrt in düſterer Melancholie, der nicht einmal die ewige Sonne ein Lächeln zu entlocken vermag. In der dritten Mappe thun wir einen Blick nach Indien mit ſeinen gewaltigen Idolentempeln und geheiligten Strömen. Auf den nikobariſchen Wildeninſeln waltet ſodann die unentweihte Natur in ihrer ganzen furchtbar-prächtigen Majeſtät. Wir berühren Singapore, Java und das ſpaniſche Manila. Ein merkwürdiges Stimmungsbild iſt hier die Lagune von Encuadada — der „verzauberte See" — tief unheimlich mit ſeiner tückiſchen, dunklen, erſtarrten Schlummerfluth, über welcher eine giftſchwere Dunſtſchichte lagert und fliegende Hunde ſchwirren. In der vierten Mappe pulſirt das Ameiſenleben der Chineſen, deſſen hochcharakteriſtiſche Bilder und Typen der Maler mit photographiſchem Schnellblick aus dem bunten Gewirre herausgreift und mit wenigen Meiſterſtrichen feſthält. Auſtralien und Neu-Seeland füllen endlich die fünfte Mappe. Wir beſuchen das tahitaniſche Inſelparadies im Stillen Ocean, wo uns die blumengeſchmückten, ſanften Unterthanen der wohlbeleibten Königin Pomare entgegentreten. Prachtvolle Seeſtudien in allen Stimmungen, welche zu den gelungenſten Blättern gehören, bilden hier eine höchſt werthvolle Sammlung für ſich und den Abſchluß dieſes großen Nachlaßwerkes, womit der Heimgegangene ſich ein unvergänglich Denkmal geſetzt hat. Wird uns dasſelbe als Ganzes erhalten bleiben oder Stück für Stück gar in die Fremde wandern?

Selleny hatte auf ſeine beiden Freunde Seelos und Novopacky einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Der Erſtere, ein Botzener, brachte die heißen Entwicklungskeime ſeiner Kunſt aus ſeiner romantiſchen, ſonn- und farbenglühenden Heimath mit. Er iſt denn auch der heißblütige Maler jener beinahe tropiſch übermüthigen Vegetation, welche die ſüdtyroliſchen Gelände mit ſo üppigen Reizen ſchmückt. Mit Niemand ruht ſich's wohliger im Kaſtanien- und Feigenhain, ſchaut ſich's träumeriſcher in das in ſchwüler Mittagſonne gebadete Thal, oder lagert ſich's beſchaulicher am ſtillen Waſſer mit dem Ausblick auf verdämmernde Burgruinen, als mit Seelos. Sein erſtes Oelbild, ein einſamer, hochgelegener Gebirgsſee, fällt in's Jahr 1852. Wer erinnert ſich darauf nicht ſeiner Anſicht von der „Zenoburg bei Meran"? Ein ſchönes Bild aus ſpäterer Zeit: „Kolmann in Südtyrol" beſitzt die Akademie. Ein ſonniger Herbſttag liegt auf den Häuſern, das buntverfärbte Laub tiefer vergoldend und einen tiefen Graben mit warmem Duft erfüllend. Ein anderes Bild: „Stilles Waſſer", erwarb der ältere Kunſtverein. Ueber dem dunklen Waſſerſpiegel, wo kokette Libellen gaukeln und Schwalben ſtreichen, neigt ſich der tief dunkle Wald mit epheuumklammerten, vielleicht römiſchen Mauerreſten. Eine ſonnige „Kaſtaniengruppe" und einen italieniſchen „Pinienhain" beſitzt die Coburg-Gallerie, eine herrlich geſtimmte Landſchaft bei Bozen und ein Motiv von der Riviera bei Mentone der oftgenannte Kunſtfreund Dumba. Letzteres Bild entfaltet eine wahrhaft afrikaniſche Vegetation mit weitem Blick auf's Meer. Eine ideal componirte Landſchaft mit Staffage von Canon iſt von der Erzherzogin Sophie erworben worden und ein größeres Bild, „Palmen bei Monaco" befindet ſich

im Beſitze des Chefredacteurs Herrn Etienne. Das größte Bild von Seelos hat das Belvedere im verfloſſenen Jahre angekauft. Es iſt ein heißer „Sommernachmittag“ im Schatten mächtiger Kaſtanien- und Nußbäume. Ein Schlößchen lugt über die Gartenmauer mit offenem Hinterpförtlein, und eine junge Dame von ihrem Hunde begleitet ergeht ſich träumend und vielleicht auch wartend im Schatten .... Sehr ſchöne Aquarelle unſeres Künſtlers aus der erſten Zeit finden ſich bei Erzherzog Rainer und aus der letzteren Zeit im Beſitze der Fürſtin Hohenlohe. Die reizvollſten Seelos'ſchen Bilder dürften in die Sechziger Jahre fallen, ſpäter iſt hie und da das Colorit nicht frei von gewiſſen Ueberſchwänglichkeiten. Faſt alles indeß, was Seelos je gemalt, athmet warmes Leben, echte, nicht blos coloriſtiſche Naturſtimmung und liebevolles Sichvertiefen in die künſtleriſche Aufgabe.

Letzteres gilt auch in hohem Grade von den Bildern Jan Novopacky's, deſſen erſte Sachen vor beinahe 30 Jahren zur Ausſtellung und ſogleich in den Beſitz des Hofes gelangten. Novopacky iſt ein beſcheidener, feinſinniger Künſtler; was ſeinem genialeren, aber auch innerlich gequälteren Freunde Selleny gar nicht und dem feurigen Seelos nur bedingt gegeben ward, das beſitzt Novopacky, nämlich das innere Gleichgewicht einer milden, in ſich abgeſchloſſenen Künſtlernatur. Es mochte dies ein unentbehrlich Element im Freundſchaftsbunde ſein, zu Zeiten, wo bei Selleny die „folle au logis“ ganz beſonders rumorte. In ſeinen Erſtlingsbildern zeigte Novopacky jene ernſte, ſtimmungsvolle, an Ruysdael gemahnende Farbe, welche Steinfeld bei ſeiner „verlaſſenen Mühle“ (Belvedere) ausgezeichnet hatte. Später nahm er und nicht zu ſeinem Nachtheil manches, beſonders in der

Charakteriſtik, von Selleny in ſich auf. Seine Bilder ſind oft ſo anmuthend, ſo vortrefflich gemalt, daß man die Vorliebe der kaiſerlichen Familie ſowie der hohen Ariſtokratie für Novopacky als Lehrer durchaus begreifen kann. Es verdanken denn auch ſowohl der Kronprinz, der übrigens auch von Selleny unterrichtet worden, als Erzherzogin Giſela unſerem Künſtler eine nicht gewöhnliche, weit mehr als dilettantiſche Ausbildung in der Malerkunſt. Dabei haben Novopacky's Bilder meiſt Stimmung; die dem Kaiſer gehörigen „Franciscanermönche", ſowie ſeine liebenswürdige Idylle der „Frühlingsmorgen" ſind diesbezüglich hervorragende Leiſtungen. Reiche Ausbeute brachte unſer Künſtler aus Italien mit, wo er mit Selleny und Brioschi geweſen; die beſten Blätter ſind das „Camaldulenſer-Kloſter in Frascati" (Belvedere) und ein heißes Mittagsbild mit Terracina zwiſchen prächtigen Cactoiden, Oelbäumen und Palmen, welches Bahndirector Preuninger beſitzt. Von bedeutenderen Namen hätten wir dieſer Gruppe noch Fritſch mit einigen energiſch geſtimmten Wald- und Gebirgsbildern; ſodann Brunner, ein äußerſt gefälliger Darſteller, dem nur etwas mehr Innerlichkeit zu wünſchen wäre, und endlich Baronne, der übrigens in der letzten Zeit wenig gemalt hat, anzuſchließen.

v. Lichtenfels. — Schäffer. — Halanska. — Böscher. Munsch.

Mitte Juli 1875.

Die letzten Zeiten der Steinfeld'schen Schule brachten dem Meister manchen Kampf mit seinen Schülern. Gegenüber der großen Bewegung von Außen her, welche den Kunstjüngern stürmisch in's Blut ging, am Veraltenden festhaltend, vermochte Steinfeld dafür um so weniger seine Schüler festzuhalten, denn weder seine Technik noch seine Lehrprincipien waren bedeutend genug, um — dies sei übrigens nicht ohne Vorbehalt gegen den oft so schädlichen Halbgöttercult in der Kunst gesagt — den Offenbarungen eines Calame und Lessing gegenüber mit Erfolg zu bestehen. Die weitaus vornehmsten Talente der Steinfeld'schen Schule waren damals: v. Lichtenfels, Schäffer, Böscher, Jäger und Schmidt. Die zwei Letzteren wurden indeß bald der Kunst entrissen; Jäger, ein eminentes Talent, von welchem Bühlmayer ein reizend empfundenes „Motiv bei Meran" besitzt, durch den Tod, und Schmidt durch Wahnsinn. Die beiden Wiener Eduard v. Lichtenfels, eine feine, sublime Begabung, und August Schäffer, ein gesundes, prächtiges Talent, gingen bald, wenn ich so sagen darf, zu Lessing über. Der Erstere insbesondere schloß sich, ohne gerade dessen Schüler zu sein, in

Düſſeldorf auf's Engſte an den großen Meiſter an, deſſen Einfluß faſt in allen Bildern Lichtenfels' nachwirkend geblieben iſt. Dieſe Bilder, meiſt Motive aus der Nähe von Wien oder Lundenburg mit feuchten Waldgründen behandelnd, verrathen bei bedeutender techniſcher Bildung einen glücklichen Farbenſinn und ein wahrhaft künſtleriſches Nachgehen der Natur, ja einige, vor etwa einem Decennium gemalte, zeigen ſo viel feine Anmuth und vornehmen Reiz, daß man mit Recht von Lichtenfels Bahnbrechendes erwarten konnte. Indeß litt er, wie damals faſt jeder echte Künſtler, unter dem Druck der Zeit und feinere Kunſthändler, wie beiſpielsweiſe Sedelmaier und ſpäter auch Miethke, vermochten nur mit Mühe die große Bedeutung dieſes Künſtlers dem Wiener Publicum klar zu legen.

Die Berufung Lichtenfels' als Profeſſor der Wiener Akademie bedeutet auch in künſtleriſcher Hinſicht gewiſſermaßen einen Wendepunkt für den Berufenen, denn ſeit dieſer Zeit ſcheint er ſich, wenn auch nicht ſo entſchieden wie die jüngere Schule, doch einigermaßen den Franzoſen zu nähern. Sein Vortrag hat an Breite gewonnen, ſeine Farbe iſt tiefer, ſatter in der Abtönung, ſeine Technik freier geworden. Man hat dieſen Künſtler mitunter einer gewiſſen Monotonie in den Motiven, wie mir ſcheint, mit Unrecht beſchuldigt, denn am Ende macht nicht das Motiv das Bild, ſondern der künſtleriſche Geiſt, der aus demſelben ſpricht. Bedenklicher wäre vielleicht, wenn Lichtenfels als Lehrer ſeinen Schülern ſeine Motive und damit auch ſeine Darſtellungsweiſe aufnöthigte, inſofern dadurch der individuellen Entwicklung und Neigung des Lernenden ein unter Umſtänden ſchädlicher Abbruch geſchehen könnte. Eines der ſchönſten Lichten-

fels'ſchen Gemälde iſt das „Motiv bei Lundenburg“ im Belvedere, welches er ſelbſt öfter wiederholt hat, wenn ich nicht irre, auch in dem vielbewunderten Stimmungsbilde, welches heute eine Hauptzierde der Bühlmayer'ſchen Gallerie bildet. Die Bilder aus den letzten Jahren ſind bedeutend größer in den Dimenſionen als die früheren. Ich nenne da vornehmlich eine niederöſterreichiſche Landſchaft: „Motiv bei Pitten“ mit trefflicher Totalſtimmung. Gelungen iſt insbeſondere das gewitterhafte Helldunkel und der Vordergrund wahrhaft großartig beherrſcht. Weniger unmittelbar aber fein in der Farbe ſind eine „Donaupartie bei Weißenfels“ und zwei Gebirgslandſchaften aus Agordo. Gegenwärtig hat der Profeſſor drei Bilder auf der Staffelei: „Aus dem Quarnero“ (Seeküſtenbild), „Jägerhütte im Gebirge“ und „An der Leitha“ (bei Wiener-Neuſtadt). Die beiden letzteren wirken insbeſondere gegenſätzlich; das erſtere waldheimlich, das andere düſter-unheimlich, mit melancholiſchem Sumpfgrund und einem trübſeligen Storch als einzige Staffage.

Der faſt gänzliche Verfall der lange Zeit verdienſtvollen Steinfeld'ſchen Schule fällt bereits in das Jahr 1856, alſo etwa drei Jahre vor Berufung Albert Zimmermanns. Um dieſe Zeit verließ Auguſt Schäffer die Schule, worauf der größte Theil der übrigen Schüler ſeinem Beiſpiel folgte. Schäffer, ein Neffe Fendi's, hatte frühzeitig mit wahrhaft jugendlicher Begeiſterung zum Pinſel gegriffen. Einen Theil ſeiner Lehrjahre verbrachte er in dem alten, damals noch wenig von der Park-Cultur beleckten, an landſchaftlichen Reizen ſo reichen Prater. Das akademiſche Studium konnte für unſeren Künſtler unter den oben berührten Verhältniſſen

ſelbſtverſtändlich nur relativ fruchtbringend ſein und dabei auch ein gewiſſer Zwieſpalt nicht ausbleiben, aus welchem jedoch Schäffer ſich bald nach ſeinem Abgang von der Schule mit glücklicher Energie herauszuarbeiten wußte. Eigene Kraft brachte ihn ſomit auf die rechte Bahn. Unſer Künſtler bemächtigte ſich raſch und ſicher jener neuen Technik, welche der greiſe Steinfeld nicht ohne Unmuth das „Mauern" zu nennen pflegte. So fand bereits ein im Jahre 1857 entſtandenes großes Waldbild aus den Karpathen im Kunſtverein einen willigen Käufer, ein Erfolg, welchem ein Stimmungsbild „An der Nordſee" auf der Münchener Ausſtellung bald einen zweiten und nachhaltigeren hinzufügte. Doch die Anfangszeit der Wiener „Kunſtrenaiſſance" war noch mager genug; Lectionengeben und graphiſche Gelegenheitsarbeiten mußten den mittelloſen Künſtler mühſam über Waſſer halten. Natürlich verſanken Viele; Schäffer erhielt ſich nicht nur, ſondern faßte auch das Ufer am rechten Fleck. Studien am Rhein und im Taunus bedeuteten einen neuen Fortſchritt. Indeß hatte das Belvedere in Schäffers „Ungariſchem Wald" eine erfreuliche Acquiſition gemacht und unſer Künſtler ward auf dem Bildermarkt unter den Beſten notirt. Folgte dann die Gründung des Künſtlerhauſes, an welcher Schäffer den verdienſtvollſten Antheil nahm, und die deutſche Ausſtellung daſelbſt, wo das Wiederaufleben der Wiener Malerkunſt in glänzender Weiſe illuſtrirt ward.

Für Schäffer datirt etwa vom Jahre 1870 eine neue Periode, welche in einem vertiefteren, ſtrengeren Studium der Natur ihren Ausdruck findet. Es galt für ihn, aus dieſer nie verſagenden Quelle einen ausgiebigen Verjüngungs- und Kräftigungstrunk zu thun, ſich durch eine naiv-aufrichtige, aus

unmittelbarem Lernen geschöpfte Wiedergabe der Natur vor der Gefahr der Manier zu schützen. Seine späteren Bilder sind denn auch meist glückliche Früchte dieses Läuterungsprocesses. Ich nenne da insbesondere den großen „Eichenwald", welchen die Akademie besitzt, sodann einen kleineren „Eichenwald", welcher als eine der ausgezeichnetsten heimischen Landschaften der vorjährigen Jahresausstellung im Künstlerhause anerkannt wurde; sodann zwei Gebirgsmotive: „Morgen im Hochgebirge" und „Sanct Wolfgang-See", wo die erquickende Morgenfrische, sowie der Wellenzug des See's mit feinster Empfindung wiedergegeben sind. Am liebsten sind mir indeß zwei Praterstücke. Das eine, „Mondaufgang bei Novemberdämmerung", ist ein herrlich Stimmungsbild. Es sind da insbesondere ein paar kahlgefegte Wipfel, die so recht desolat in's Zwielicht hinausdunkeln, meisterhaft zugestimmt; fahl und licht-frostig kommt die Mondscheibe herauf und kaum daß ihr kümmerlicher Strahl die feucht-schwere Dämmerung in ein Dunstgewebe aufzulösen vermag. Alles wunderbar der Natur abgelauscht. Das zweite und größere Praterbild: „Heimkehr vom Prater", fand schon in der Kunsthalle größten Beifall; der abendliche Ton nach schwülem Tage insbesondere ist trefflich wiedergegeben. Interessant unter den jüngsten Arbeiten Schäffers ist eine „Partie aus dem deutschen Wald bei Purkersdorf"; ein Buchenwald in üppig-leuchtendem Frühsommergrün bei Morgenstimmung nach feuchtem Wetter; der hier stofflich-technisch besonders schwierige Generalton ist äußerst glücklich getroffen. Gegenwärtig hat der Künstler zwei Bilder auf der Staffelei: eine steirische „Winterlandschaft" und ein „Helgoländer Küstenbild" mit ausgezeichneter Perspective. Schäffer empfindet die Natur als Poet; er weiß den be-

ſcheidenſten Motiven Intereſſe abzugewinnen. Dabei verfügt er über einen ungemein kräftigen Formenſinn, welcher ihn ſogar — allerdings in ſeltenen Fällen — etwas derb erſcheinen läßt. Er wird häufig als gleichbedeutend mit Hanſch genannt, iſt jedoch in Manchem größer, denn beſitzt er auch nicht ſo viel liebevolle Gewiſſenhaftigkeit, ſo viel Wärme wie der genannte Meiſter (in den früheren Bildern), ſo iſt er dafür ganzer, einheitlicher und insbeſondere maleriſcher.

Halauska und Böſcher haben die Steinfeld'ſche Schule nur kurze Zeit beſucht. Der Erſtere, ein liebenswürdiges, gemüthliches, man könnte faſt ſagen „bummeliges" Talent, iſt am meiſten von allen Genannten Wiener geblieben. Die erſten Bilder Achenbachs, Stephans und Gude's, welche man in Wien zu ſehen bekam, haben zwar einen gewiſſen Einfluß auf Halauska geübt, aber trotzdem blieb er ſich ſo ziemlich gleich und hat ſelbſt ſeine Technik nicht eigentlich geändert, ſondern nur zu größerer Freiheit ausgebildet. Im Allgemeinen ſind ſeine Bilder liebenswürdig empfunden und zeichneriſch tüchtig, beſonders in der Behandlung des Terrains und der Perſpective, in der Tonwirkung jedoch nicht ſelten ſchwach, insbeſondere ſeit ſich bei unſerem Künſtler ein gewiſſes froſtiges Graugrün eingeſchlichen hat. Mangel an Vertiefung dürfte wohl der Hauptfehler Halauska's ſein; er führt uns zwar allemal auf angenehmen Wegen ſpazieren und erzählt anmuthend von allerhand Naturreizen und Stimmungen, aber wenn er den Mund ſchließt, hat man einen guten Theil davon wieder vergeſſen. Trotz ſeines bedeutenden Talentes iſt denn auch unſer Künſtler nie unter den Tonangebenden, allerdings jedoch auch nie außer der Mode geweſen. Von ſeinen Bildern, die man ſich nur mit einiger

Mühe merken kann, dürften die bekanntesten sein: „Motiv am Atterſee“ im Beſitze des Kaiſers, „Dorf am Main“ (Belvedere), „Motiv bei St. Andrä“ (Coburg-Gallerie) und ein „Stiller See“, ebenfalls in Privatbeſitz. Gut durchgebildet war auch das im März d. J. im Künſtlerhauſe ausgeſtellte „Mühlenbild“, während die beiden hübſch empfundenen oberöſterreichiſchen Landſchaften auf der Jahresausſtellung im Colorit die oben gerügten Mängel zeigten.

Leopold Böſcher behagte die Schule nicht lange. Sein Vorbild war Calame. Sogleich ſeine erſten Bilder, meiſt oberöſterreichiſche und kärntneriſche Gebirgsmotive, verriethen ein ganz außergewöhnliches Talent; unendlich reizvoll in Form und Farbe, voll anmuthiger Empfindnng, Duft und Sonnenſchein, ebenſo frappant in der Totalwirkung, wie charakteriſtiſch und reich im Detail, erregten ſie allgemeine Bewunderung. Böſchers Formenſinn insbeſondere ging weit über das Maß des Gewohnten hinaus und ſeine etwas dünne Farbentechnik mit ihren allzu durchſichtigen kaltblauen Tönen war nur ein winziger Flecken in ſeiner emporſteigenden Sonne. Die fabelhafte Leichtigkeit, womit er producirte, verleitete ihn zum Schnell- und Vielmalen. So mußte er mälig verflauen. Obwohl gleich Hanſch kein Maler für große Bilder, wendete er ſich dennoch ſolchen Aufgaben zu, verlor die knappe Feinheit der Empfindung und verfiel in Manier. Eine allzuraſche Entwicklung und faſt mühelos über Nacht errungene Erfolge hatten ſich an Böſcher gerächt. Er ſelbſt ſcheint es gefühlt und ſich deshalb als letztes Mittel eine Ueberſiedelung nach München verordnet zu haben.

Aelter als alle die Vorgenannten iſt Leopold Munſch, welcher indeß lange nur mit kleineren Bildern dilettirte.

Erſt ſeit etwa 8 Jahren hat er ſich vollſtändig der Kunſt gewidmet und mit einigen größeren Arbeiten künſtleriſche Erfolge erzielt. Er iſt gewiſſermaßen ein landſchaftlicher Porträtiſt, ein liebevoller, ſcrupulöſer Naturabſchreiber ohne viel ſelbſtthätige Phantaſie. Techniſche Sauberkeit, ſchlichtes, derbes Naturgefühl und viel Empfindung für Licht und Schattenwirkung zeichnen faſt alle ſeine Bilder aus, denen man zumeiſt einige Schwerfälligkeiten und insbeſondere viel kalte Farbe in der Luft verzeihen muß. Zu ſeinen beſten Bildern gehören und wirklich von unmittelbarer Wirkung ſind: der „Schloßhof in Taufers", ein „Tannenwald", eine „Allee aus dem Schönbrunner Park" und eine Partie aus Tirol, welche das Belvedere beſitzt. Im Allgemeinen behandelt Munſch mit Vorliebe Burgen, Schloßhöfe, Ruinen, gewiſſermaßen das Genre der Architektur im landſchaftlichen Rahmen. Gut durchgebildet iſt ein venetianiſch Lagunenbild, welches ich vor Kurzem in ſeinem Atelier geſehen.

Albert Zimmermann. — J. Hoffmann. — Obermüllner.

Im Juli 1875.

Es waren in München vier Brüder und Landschafter Zimmermann: Albert, Richard, Max und Robert. Während es die beiden Letzteren blos zum geschickten Malen brachten, standen die beiden Ersten an der Spitze zweier Meisterschulen, deren größte Blüthe Anfangs der Fünfziger Jahre fällt. Aus allen Weltgegenden strömten Kunstjünger diesen Schulen zu, deren interessante Gegensätze sich in stetem anregenden Verkehre, theils zum Vortheile der Schüler ausglichen, theils nicht zu deren Nachtheile voll fortwirkten. Der weitaus bedeutendste der Brüder war Albert, der Aelteste, eine der großangelegtesten Künstlerbegabungen unserer Zeit, eine Art Rahl in der Landschaft, dessen Rolle er auch auf letzterem Felde in Wien spielen sollte. Richard besaß viel Stimmungsgefühl und eine besondere Vorliebe für Winterbilder, wie er denn auch bekanntlich als Winterlandschafter sich einen berühmten Namen gemacht hat. Es ist ein Verdienst der österreichischen Regierung, Albert Zimmermann zuerst an die Mailänder Akademie und nach der Abtretung von dort nach Wien an Steinfeld's Stelle berufen zu haben. Es war hohe Zeit; die Landschaftsschule brauchte einen Re-

generator, und Zimmermann, damals gerade im Zenith ſeines künſtleriſchen Schaffens, war der rechte Mann.

Zimmermann hatte Styl; er vertrat bis zu einem gewiſſen Grade jene Richtung der Landſchaftsmalerei, welche ſpäter von den abſoluten Realiſten mit abſichtlicher Betonung die ſtyliſtiſche, ideale genannt und nicht ſelten angegriffen worden iſt. Das leicht etwas pedantiſch aufzuſteifende Schulwort „Styl" ward eben zur Quaſi-Verdächtigung eines hohen Strebens mißbraucht, welches in dem ewig-idealen Zuge der lebendigen Natur ſelbſt ein lebendiges Kunſtgeſetz erkannte, wie dies vordem die beiden Pouſſin, ein Ruysdael, ein Hobbema und ſpäter ein Marko, Rottmann und Preller gethan. Bei Zimmermann verlieh dieſe feine Stylmahnung in Auffaſſung und Linie ſeinen gewaltigen, durch wahrhaft gigantiſche Auffaſſung der Gebirgsnatur, romantiſchen Zauber und techniſch vollendete Darſtellung einzig daſtehenden Bildern noch einen um ſo größeren Reiz, als ſich hier der Styl mit dem geſündeſten Naturalismus ohne jede abſtracte Naturaufbauſchung verband. Es iſt bei dieſem Künſtler ſtets ein großes Schauen mit der vollſten feinfühlendſten Kenntniß der Natur und ihrer mannigfaltigen Reize in Stimmung und Farbe gepaart, ein Doppelvorzug, welcher ſich nicht minder in ſeinen kleineren Veduten und Naturſtudien von der Iſar und den italieniſchen und bairiſchen Seen, wie in ſeinen auch der Ausdehnung nach grandioſen Gemälden, wie dem „Bergſturz" (Br. Stieglitz in Petersburg), dem „hohen Göll" oder der „Walpurgisnacht" (Gallerie Schack) auf's Ueberzeugendſte ausſpricht. Leider ſind wenige von den bedeutendſten Werken Zimmermanns in Wien geblieben, wo ich nur auf die wundervolle „Fichtenlandſchaft" mit dem

ertrunkenen Hirten in der kaiserl. Privatgallerie und den noch in Mailand gemalten geradezu überwältigend schönen „Sonnenuntergang am Hintersee" im Belvedere hinzuweisen vermag.

Als Lehrer ward Zimmermann sowohl von einer außerordentlichen Technik, als einer die individuelle Begabung der Schüler stets berücksichtigenden Vielseitigkeit auf's Trefflichste unterstützt. Sein bedeutender Einfluß auf die jungen Talente beschränkte sich denn auch nicht lediglich auf die Schule, sondern wirkte weit darüber hinaus anregend und bestimmend. Eine Anzahl von heute hochgeschätzten jüngeren Landschaftern, denen Zimmermann den unverbrüchlichsten Glauben an die classische Kunst in die Seele gepflanzt hatte, verdanken seiner Führung eine erstaunlich rasche Entwicklung und frühzeitige Erfolge. Er selbst, heute ein Greis von 67 Jahren, lebt in Hacking bei Wien, trotz drückendster Verhältnisse, ungebrochen und rüstig weiterschaffend, eine echte Künstlernatur, treu und stark in und durch sich selbst allein.

Wien besitzt gegenwärtig noch zwei andere Vertreter dieser Richtung, beide aus der Rahlschule hervorgegangen, den hochbegabten Josef Hoffmann, dessen Name in diesen Blättern bereits wiederholt genannt worden, und Heinrich Otto, dessen Leistungen indeß ein mehr gewissenhaftes, als künstlerisch bedeutendes Streben bekunden. Hoffmann, obwohl Anfangs für ein Kunstgewerbe erzogen, ward sich frühzeitig und mit mächtigem Instincte seines wahren Berufes bewußt. Auch für ihn war der „wilde" Prater eine erste Schule voll tiefer Eindrücke gewesen, welche er mit 15 Jahren in lithographischen „Praterstudien" niederlegte. Rahl nahm einige Jahre darauf den bereits erstaunlich gereiften Kunst-

jünger mit offenen Armen auf, um ihn nach kurzer Frist der Welt als Künstler zurückzugeben. Nun that sich die Fremde vor ihm auf; zuerst Griechenland, wo sich ihm der innige Zusammenhang zwischen Natur und Kunst mit voller Ueberzeugungsgröße offenbaren, und dann Rom, wo er sich durch sechsjährigen Umgang mit den edelsten Vorbildern, sowie den bedeutendsten Künstlern eine bedeutende Kunstbildung aneignen sollte. Die mächtigen, auf griechischer Erde empfangenen Eindrücke sind für des Künstlers bisheriges Schaffen bestimmend gewesen; sie wurden zu großen Bildern, in denen sich ein tiefsinniges Bestreben ausspricht, das ewige Deutungsvolle in der Natur mit voller Ursprünglichkeit zum Beschauer sprechen zu lassen, damit dieser voll mit empfinde, was der Maler selbst empfunden. Für diese lebendige, überwältigende Natursprache den möglichst lebendig-wahren und zugleich edlen Ausdruck zu finden, darin gipfelt, wie ich glaube, das künstlerische Streben des „Stylistikers" Hoffmann und von diesem Gesichtspunkte dürften alle seine Gemälde, die einzelnen wie die cyclischen, mit Ausnahme etwa der acht Zonenbilder (Palais Epstein), zu betrachten sein.

Die bedeutendste Schöpfung Hoffmanns ist wohl der großartig componirte Fünfbilder-Cyclus: „Das alte Athen", welchen er im Auftrage des Barons Sina zum Theil noch auszuführen beschäftigt ist. Das erste Bild zeigt die bekannte im Auftrage der Gesellschaft der vervielf. Künste graphisch reproducirte Totalansicht des „Alten Athen" von den Gärten der Venus aus; das der Venus Urania dargebrachte Opfer erscheint hier, ein Zeichen der Gottesverehrung, als erste Segnung der Cultur. Das zweite Bild: „Der heilige Fluß Ilyssos" mit dem neunfachen Quell, wo Philosophen und

Poeten ſich ergingen, ſtellt ſinnbildlich den Quell der Wahrheit und Weisheit dar, als Urſprung alles Menſchenglücks. Das dritte Bild: „Das panathenäiſche Stadion", bringt jene glänzenden unblutigen Siege der Griechen zur Anſchauung, welche den Körper ſchön und kräftig machen und zugleich den Geiſt veredeln und ſtärken; freudiger, herrlicher Tag, zur Sonnenhöhe aufſteigend, wie ein glänzend und ruhmreich Volk, das ſeinem Zenith empor ſtrebt. Das vierte aus der heurigen Jahresausſtellung bekannte Bild zeigt die „Akropolis" von der Weſtſeite mit dem ragenden Palladium und dem Areopag im Vordergrunde; Gewitterwolken drohen und düſtere Abendglut beleuchtet die großartige architektoniſche Perſpective. Der „Hügel Muſeion" mit herrlicher Fernſicht wird den Cyclus abſchließen. Unter Lorbeern und Palmen läßt Muſeus ſeine Geſänge ertönen, in denen die Kunſt als Krone des Lebens geprieſen wird. Die übrigen Schöpfungen Hoffmanns ſind, mit Ausnahme der „vier Lebensfreuden" im Curſalon und der Landſchafts-Trilogie (Wachstechnik) „Drama, Idylle und Tragödie", bereits anderorts eingehend betrachtet worden.

Bedeutendes hat Hoffmann auch in der Decorationsmalerei (Zauberflöte, Freiſchütz ꝛc. für die Hofoper) geleiſtet, wobei er ſich von dem Beſtreben leiten ließ, ſeine Ideen auf einem großen Bildungsgebiete einem möglichſt weiten Kreiſe zugänglich zu machen. Speciell über ſeine 15 Meiſtercartons für die Decorationen des Wagnertheaters dürfte ein Wort hier zeitgemäß ſein. Der Künſtler hat bei dieſen ſtimmungsvollen Bildern mit richtigem Inſtincte den Schwerpunkt ſeiner Aufgabe nicht im kleinlichen Feſthalten einzelner Züge des Landſchaftscharakters geſucht, ſondern

vielmehr aus den ewigen Geſetzen und Erſcheinungsformen desſelben gerade dasjenige herausgearbeitet, welches dem eigenartig Sagenhaften der Dichtung entſpricht. Drei Bilder greifen wir heraus: Aus verwehendem Dunſte ſteigt die Götterburg im Morgenlicht empor. Ihr ſchimmernder Dom verwölbt ſich im Aether, und weit über ihr roſig Quadergefüge, ihre maſſigen Propyläen, ihre blinkenden Kuppelhauben breitet ſich ſchirmend die Welteſche, deren Wurzeln die heilige Urdhquelle entſtrömt. Da Wagners Dichtung bekanntlich den Götterſitz an den Rhein verlegt, hat der Künſtler ſich's zur Aufgabe gemacht, den Begriff des deutſchen Stromes zu verallgemeinern und deſſen Uferhöhen zu mächtig beherrſchenden Gebirgszügen zu geſtalten. Hell erglänzt der Gibichungen luftige Königshalle mit der heiteren Fernſicht auf den Strom! Auf den vier „Stützen des Hauſes", den ſchlanken Mittelſäulen mit Runenſpangen und wunderlichen Knäufen ruht das farbenheitere Sparrenwerk. Die bunten Holzſculpturen ſind mit ſtylvollem altfrieſiſchen Ornament behandelt. Und das Schlußbild: Ein nächtig Thal, tiefe Abendeinſamkeit; ſteiler Felsſteig von rechts, uralte Stämme, epheuumſtrickt, neigen ſich zum umdunkelten Moosgrund; im Pflanzengeſchlinge rauſcht der Quell, eine gefallene Rieſentanne, ſturmzerſplittert, überbrückt den Pfad, hier lauert der Verrath auf Siegfried. . . .

Ein Wiener Künſtler, welcher in der Lage geweſen, aus dem Wechſelverkehr der beiden Zimmermann'ſchen Schulen die beſtimmendſten Anregungen für ſeine Entwicklung zu gewinnen, iſt der Hochgebirgslandſchafter Adolf Obermüllner, welcher ſeine Vorſtudien noch beim alten Steinfeld gemacht hat. Von Richard Zimmermann, deſſen

Schüler er eigentlich während vier Jahren gewesen, blieb ihm die Vorliebe für das winterliche Stimmungsbild und von Meister Alberts großer Anschauung der Hochalpenwelt ein um so nachhaltigerer Eindruck, als unserem Künstler die Darstellung der urgewaltigen Gletschernatur von jeher als ideale, malerische Aufgabe vorgeschwebt hatte. Als er dann vor 15 Jahren die Schule verließ, trieb's ihn unwiderstehlich hinauf zu jenen eisigen Höhen, wo die Natur, scheinbar schon erstarrt, mit kargen aber großen Zügen ihren letzten lebendigen Willen schreibt. Wie die Sprache des ungeheuren Meeres, scheint auch die Sprache der Hochalpenwelt für die Kunst fast zu überwältigend, aber unsern Künstler stählte die Begeisterung und steht er auch nach jahrelangem Ringen heute noch nicht am Ziel, so hat er uns doch manch' Juwel geboten aus jenem unentweihten Schatze der Natur. Die mit Steigeisen und Bergstock theuer erkaufte Studienmappe Obermüllners bildet, was Detailkenntniß und Mannigfaltigkeit anbelangt, zu den Hansch'schen Prachtstudien eine treffliche Ergänzung, welche bis 12.000 Fuß Höhe hinaufreicht. Je höher die Region, desto tiefer und unmittelbarer ist Obermüllners Empfindung, desto energischer, selbstbewußter sein Pinsel, desto frappanter seine Charakteristik. Desolate Felsschroffen, sturmzerzauste Zirbelkiefern, Moränen und verschliffenes Gestein, Gletscher in wirbelnder Arbeit und tückischer Ruhe, das letzte Vegetations-Lächeln der eisbekrönten Bergriesen, all diese Züge der unnahbaren Hochwelt finden in unserem Künstler einen eben so gewissenhaften als geschickten Darsteller.

Die erste Frucht von des Künstlers Hochalpenstudien war das Bild: „Der Obersee im bairischen Gebirge", wor-

auf der Alpenverein Obermüllner mit der künstlerischen Leitung der großen photographischen Gletscherexpedition betraute, welche dem Kunsthandel 160 Blätter geliefert hat. Es folgten dann eine Anzahl von Bildern aus dem Bregenzer Wald, den Schweizer, Tiroler, Salzburger und bairischen Alpen, welche meist in's Ausland gingen. Aus den letzten Jahren sind von großen Gemälden, als einen Fortschritt bekundend, besonders hervorzuheben: „Vom Rauriser Goldberg-Gletscher", welches von Sr. Majestät erworben worden ist, prächtig in der Totalstimmung, reich in der Anschauung und überaus tüchtig durchgebildet, insbesondere in der Abtönung von Eis und Felsen; sodann das herrliche Gletscherbild: „Friedhof der Natur", der stimmungsvolle „Königssee" (Coburg-Gallerie) und „Die drei Thorspitzen" aus dem bairischen Gebirge in der an werthvollen Landschaften so reichen Gallerie des Oberbaurathes Baron Schwarz in Salzburg. Ein „Motiv am Inn" befindet sich im Besitze der Kaiserin. Sonstige Kunstfreunde, welche gute Bilder von Obermüllner besitzen, sind die Barone Helfert, Todesco und Franz Klein, die Herren v. Seidler, Mauthner, Blumenthal, Landau u. s. w. Ein großes „Ortlerbild", welches ich vor Kurzem im Atelier des Künstlers gesehen, dürfte nach Philadelphia gehen.

Großes Aufsehen haben in den letzten Monaten die 12 „Nordpolarbilder" Obermüllners (nach Skizzen Payers) erregt, welche zur Vervielfältigung im Farbendruck bestimmt sind und photographisch reproducirt einen sehr günstigen Eindruck machen. Von diesem Standpunkte müssen denn auch die Originale betrachtet werden. Nach dem Obengesagten dürfte allerdings Obermüllner als unzweifelhaft

befähigter Illuſtrator unſerer Nordpolfahrt erſcheinen. Nichtsdeſtoweniger bleibt trotz der fein beobachteten, trefflichen, hochbelehrſamen Vorlagen, welche Payer geliefert, ein künſtleriſches Nachempfinden bei den dem arktiſchen Himmel eigenen Beleuchtungswundern und ſeltſam wechſelnden Farbenſchemen immerhin noch ein heikles Ding. Die beſten Bilder des Cyclus ſind ohne Frage die Schnee- und Eisbilder, von denen einige, insbeſondere „das Begräbniß des Maſchiniſten Kriſch" bei trübem Wetter und leichtem Schneetreiben, trefflich zugeſtimmt erſcheinen. Bezüglich der meteorologiſchen Behandlung wäre mir „Erſter Sonnenaufgang im Packeis am 16. Februar 1873 zwiſchen Nowaja-Semlja und Franz Joſephs-Land" am liebſten; die fahlen Tinten, welche, vom mattaufſteigenden Sonnenball durch den dunklen Horizontſpalt herausſickernd, über die weitgedehnte Staueisfläche wie Irrſchein hinflackern, ſcheinen in ihren Reflexwirkungen gewiß richtig berechnet und wiedergegeben. Etwas zweifelhafter erſcheint mir in dieſer Beziehung das mit den überraſchendſten Beleuchtungseffecten ausgeſtattete Bild: „Das Säulencap auf Kronprinz Rudolf-Land", wo Eisberggluhen und Phänomen der Nebenſonne zugleich zur Anſchauung kommen. Die Staffage der Nordpolbilder rührt, wie bei den meiſten Obermüllner'ſchen Bildern, von dem bekannten Münchener Maler Voltz her.

Zettel. — A. Auß. — E. Schindler. — Pitscheiner.

Anfang August 1875.

Man mag immerwelche Bedenken gegen jene Richtung der modernen französischen Landschaftsschule hegen, welche ein Rousseau und Troyon mit so erfolgreicher Energie angestrebt, man mag die beiden Daubigny, Cabat, Dupré, Diaz u. s. w. immerhin Modemaler nennen, eines jedoch wird man den hervorragenden Künstlern dieser Schule in allen Fällen zugestehen müssen, daß sie nämlich, was doch am Ende von vielen pinselführenden Denkern und Poeten dieser Zeit immer nur bedingt behauptet werden kann, wahrhaftige Maler sind, malerisch veranlagt vom Wirbel bis zur Zehe. Ihr hauptsächlichstes und naturgemäßes Bestreben ist denn auch, mittelst der Farbe zunächst und möglichst intensiv auf unseren Sehsinn einzuwirken und so unserem geistigen Genußvermögen ohne weitläufigeren Denkproceß unmittelbaren Anreiz zu bieten. In diesem Bestreben erklären sich ihre großen, unbestreitbaren, nicht allein Mode-, sondern auch echt künstlerischen Erfolge, wie ihre ebenso unleugbaren Verirrungen, deren Summe allerdings für Nachahmer ein umso gefährlicheres Recept bildet, als dasselbe modeverführerischer erscheint. Jedermann kennt den bedeutenden Einfluß dieser Richtung auf die moderne deutsche

Landschaftsschule, man will sogar behaupten, dieser Einfluß steigere sich seit einiger Zeit bei vielen unserer Landschafter zu einer ausgesprochenen imitativen Neigung oder gar zum Gebrauch des französischen „Receptes". In Wien speciell sind es besonders die am Kopfe dieser Studie figurirenden Maler, welchen eine unverholene Vorliebe für französische Musterbilder, verbunden mit einem stark entwickelten Sinn für Tonwirkung und einer stellenweise verwegenen Technik, jenen zum Theil indeß übertriebenen Vorwurf der Nachahmung eingetragen haben. Verschärft wird derselbe noch durch den Umstand, daß gerade diese unsere „Franzosen" ehedem die vorzüglichsten Schüler Albert Zimmermanns gewesen sind, des deutschen Meisters Lehre, sozusagen, vom Munde weggetrunken haben und jetzt somit als wahrhaftig Abtrünnige erscheinen.

Der erste Schüler Zimmermanns in Wien war Jacob Emil Schindler; nach ihm kamen Eugen Jettel aus Mähren und der Wiener Robert Ruß und noch später Ditscheiner, Paal, Hlavaček, Ribarz u. a. m. Die drei Ersten sind weitaus die Bedeutendsten. Unglaublich schnell entwickelten sich insbesondere Jettel und Ruß, welche beide frühzeitig die goldene Münchener Medaille davontrugen. Der Letztere brachte es sogar mit 23 Jahren zum Professor an unserer Akademie der bildenden Künste, wie überhaupt Ruß nie zu kämpfen hatte, während seinem erstgenannten Collegen die Kunst oft sauer genug gemacht wurde. Jettel besitzt einen eminenten Sinn für Ton und Stimmung; er malte schon sein erstes Bild (der „Hintersee" im Privatbesitze des Kaisers) mit einem kaum steigerungsfähig erscheinenden Tongefühl. Die Form freilich ließ zu wünschen übrig; indeß

war ſie nicht ſowohl ſalopp als arm, doch völlig manierlos. Spätere Bilder ſtreiften letztbezüglich hart an das Zuläſſige, indem in ihnen mitunter das rein Gegenſtändliche ſich in der Tonwirkung auflöſen zu wollen ſchien. Eine der, was Tonempfindung anbelangt, weitaus beſten Landſchaften, welche Oeſterreich beſitzt, iſt ebenfalls von Jettel, nämlich der „Hinterſee im Nebel" mit Rabenſtaffage, Eigenthum der Akademie der bildenden Künſte. Einen prächtigen „Gebirgswald" von ihm beſitzt Baron Franz Klein und was die Jettel'ſchen Bilder bei Gſell — wenn ich nicht irre — vier Motive bei Pang in Baiern, anbelangt, ſo ward denſelben bei der Auction Gſell von Seiten der Kritik die verdiente Anerkennung zu Theil. Nicht ohne wohlthätigen Einfluß iſt für Jettel eine Reiſe mit dem Kunſtfreunde Grafen Traun nach Paris und Dieppe geweſen, von welcher er in mancher Hinſicht gereifter zurückkehrte. Einige treffliche Bilder, wie „An der Küſte von Dieppe" mit Eſelſtaffage und die aus der Kunſthalle bekannte „Viehweide am Waſſer" mit ihrer virtuos gemalten Schweineheerde, ſind unverkennbare Früchte dieſer Reiſe. In den letzten Jahren zeigen Jettels Bilder eine vorwiegende Betonung der Thierſtaffage, welche er auch mit Rückſicht auf den Ton vorzüglich behandelt. Jettel iſt Maler mit Leib und Seele und nur Maler, alſo eine Adept, wie die neuere franzöſiſche Schule ſie braucht. Es ſpricht ſich dies auch klar und überzeugend in ſeinen Bildern aus, die bei allen Formmängeln oder vielleicht zum Theil gerade deshalb immer und vor Allem maleriſch wirkſam ſind. Im abſolut Maleriſchen erinnert Jettel denn auch nicht ſelten an Pettenkofen. In Paris, wohin er für einige Zeit übergeſiedelt iſt, dürfte er, wenn

poetiſch beeinflußt, im Geiſte Rouſſeau's und Troyons weiter ſtreben.

Robert Ruß, der Jüngſte in der Eingangs genannten Trias, ſteht erſt im 29. Jahre. Er hatte ſich unter allen ſeinen Mitſchülern am früheſten von der Lehre des Meiſters emancipirt. Trotzdem erinnern ſeine erſten Bilder, meiſt Gebirgswälder, noch ſtark an die Zimmermann'ſche Technik und was auch der Künſtler von dieſen unter des Meiſters Auge geborenen Erſtlingen heute halten mag, ich wünſche lebhaft, daß er nie Mindere male. Die Aenderung ſeiner Richtung datirt von einem im ſteieriſchen Hochgebirge verlebten Studienſommer, welcher mehrere durch wirkungsvolle Breite des Vortrags und ſatten Ton ausgezeichnete Eiſenerzer Kirchenanſichten, wovon ſich eine bei Oetzelt befindet, hervorbrachte. In der Folge malte Ruß eine Reihe von Bildern, die alle großes Aufſehen erregten und ihm die Gunſt des Publicums im Sturme eroberten. Dauernden Reiz, namentlich für den feineren Kenner, dürften indeß dieſe Bilder nur ſelten beſitzen, da ihnen meiſt die Empfindung mangelt. Was an ihnen verlockt, iſt ein gewiſſer überzeugender Glanz und eine ganz außerordentlich brillante Technik, denn Ruß iſt ohne Widerrede einer der bedeutendſten Techniker der deutſchen Landſchaftsmalerei; er weiß, wie es wenigſtens ſcheint, den farbigen Pinſel ſogleich beim Entwurfe mit einer Sicherheit und Schmeidigkeit zu handhaben, wie andere ihren Zeichenſtift. Die Kunſthalle bot von dieſem Künſtler mehrere bedeutende Nummern, insbeſondere das in der Form zweifelsohne gewiſſenhafteſte und ſauberſte Bild von Ruß, ein venetianiſches Lagunenmotiv und ein im Localton unübertreffliches, echt „Holländiſches Windmühlenbild" (vielleicht Ruß' beſte Lei-

stung), welches, soviel ich weiß, nach England gegangen ist. Den „Fürstenhof in Burgeis", welcher in die kurze Professur unseres nicht zum Lehrer geborenen Künstlers fällt, besitzt das Belvedere. Nennen will ich noch für Liebhaber: den in München mit der großen goldenen Medaille ausgezeichneten „Abend im Walde" mit verendenden Hirschen (Gallerie Coburg) und einen „Wallfahrtszug" (Baron Wertheim). Im verflossenen Jahre brachte die Jahresausstellung im Künstlerhause von Ruß einen ganz prächtigen großen „Wald" und heuer zwei Nummern: eine italienische Landschaft und ein Mühlenmotiv aus dem mühlenberühmten Mals in Südtirol. Letzteres Bild, zu umfangreich für den Vorwurf, leidet an Leere und einem saloppen Hintergrund, welcher die Wirkung des schön durchgebildeten Vordergrundes nicht unerheblich beeinträchtigt.

Das poetisch empfänglichste Talent unter den Schülern Zimmermann's war der liebenswürdige Schindler, zugleich in hohem Grade malerisch veranlagt wie Jettel, mit dem er eng befreundet geblieben. Phantasiereicher, elastischer, freier in der Anschauung, kräftiger in der Form als Jettel und von großer Unmittelbarkeit der Empfindung, verfügt Schindler über eine seltene künstlerische Beherrschungsfähigkeit seines Talentes und ist zugleich in der Lage, aus einem reichen, auf den Wanderpfaden einer abenteuerlichen Jugend gesammelten Schatze von Eindrücken zu schöpfen. Bei Zimmermann zählte er zu den Inbrünstigsten, welche den großen Meistern opferten. Als er sich deshalb später an die Franzosen anschloß, mußte ihm Théodore Rousseau, als der classisch Kunstgebildetste der ganzen Schule, am meisten zusagen. Der Einfluß dieses Letzteren ist denn auch auf fast

allen Bildern Schindlers erkennbar, wobei es sich jedoch nicht um eine Manier Rousseau's, sondern um dessen künstlerischen Geist handelt, welchen Schindler auf sich einwirken läßt. Die Entwicklungsperiode unseres Künstlers war voll gährender, jeden Rahmen sprengender Entwürfe, so daß manches Jahr in die Brüche ging. Doch eine späte Klärung hat ihr Gutes, sie gibt meist jene Sicherheit, jenen künstlerischen Aplomb, welchen Schindler in hohem Grade besitzt. Abgesehen von den herrlichen Compositionen zu Zedlitz' „Waldfräulein" ist das Stoffgebiet Schindler's im Allgemeinen ein ziemlich anspruchsloses. Eine Waldschmiede, ein altes Weib mit Hühnern unter einem Zwetschkenbaume, eine Schafstelle, flache Triften, einfache Wassermotive u. dgl. haben gewiß nichts Himmelstürmendes, aber unser Künstler weiß in diesen schlichten Dingen eine solche Mannigfaltigkeit der Naturstimmungen, so viel eigenthümliche Empfindung, stellenweise einen solchen Tonzauber, kurz so viel malerisch-poetischen Reiz zu entwickeln, daß man unwiderstehlich gefesselt wird. Besonders anmuthend und empfindungsvoll sind seine Wasserpartien, seien es freie Donaumotive oder stille Praterlachen, Uferpartien an der Fischa oder träge Lagunen in der Marmorstadt. Feine Kenner sind Schindler's Bildern ausnehmend hold; man findet denn auch beim Altgrafen Salm die „Holzschläger" (das beste Praterbild), bei Baron Leitenberger zwei große, üppige, farbenheiße Bilder aus Lacroma (Früchte einer in Auftrag dieses Kunstfreundes unternommenen Reise), bei Crone ein reizendes Lagunenmotiv, sowie die vom Künstlerhaus her bekannte, durch Feinheit und Gehaltenheit des Tones ausgezeichnete „Herbstlandschaft an der Fischa", bei Eugen von Miller, Dr. Scholz

und Herrn Gutsbesitzer Heidl in Prag verschiedene Praterpartien u. s. w. Dazu hat noch der internationale Kunsthandel eine erkleckliche Anzahl von Schindler'schen Bildern consumirt. In jüngster Zeit betont Schindler wie Jettel stark die Thierstaffage.

Die bisda bedeutendste Leistung unseres Künstlers dürfte jedoch ein Cyclus von 24 großen Cartons (Kohlenzeichnungen zum „Waldfräulein" von Zedlitz) werden, welchen er bereits zum großen Theil für Herrn Heidl vollendet hat. Diesen großartigen Compositionen, welche einen geräumigen Saal im romantischen Schlosse Klenau (bei Klattau) decoriren sollen und den Doppelcharakter des fertigen Bildes und der Illustration aufweisen, liegen die im Jahre 1864 ausgestellten und mit so allgemeinem Beifall aufgenommenen kleineren Zeichnungen zu derselben Dichtung zu Grunde. Letztere Illustrationen, gleich als hätte damals der Künstler sein ganzes Herz im ersten Liebesfrühling hineingezeichnet, trugen das echte Gepräge unmittelbarster dichterischer Empfindung an sich; es war deshalb keine geringe Aufgabe, aus diesen kleinen, einem naiven Schaffensdrange entsprungenen Bildern, ohne den duftigen Zauber zu zerstören, große, in sich fertige Compositionen zu machen. Und doch ist dies Schindler in überraschender Weise gelungen; nicht einfach vergrößert, sondern frei und groß aus dem Ganzen heraus empfunden, voll Waldromantik und Phantasie, entzücken diese Compositionen noch insbesondere durch die Frische und Mannigfaltigkeit der Tonwirkungen, insofern hier Stift und Kohle der Farbe etwas von ihrem malerischen Reiz, ihrer Poesie entlehnt zu haben scheinen. Die Zeichnungen zerfallen in zwei Abtheilungen, von denen die erste Waldfräulein als Jungfrau

unter dem Schutze der Speſſartfee, die zweite Waldfräulein als Weib, Dienerin und Bettlerin behandelt. Selbſtverſtändlich kann ich hier nur wenige der frappanteſten Blätter hervorheben, wie beiſpielsweiſe das dritte Bild: „Geburt Waldfräuleins“ unter dem Roſenſtrauch, ein reizendes Nachtſtück, zauberhaft erhellt vom Wunderſtrahle, auf welchem die Fee zur Waldestiefe ſchwebt; ſodann das ſechſte Bild, Waldfräuleins erſte Liebesahnung im tiefverſchwiegenen Frühlingswalde, im nächſtfolgenden Bilde ihr erſter Ausblick in die große, weite Welt und dann das achte und beſte Blatt der erſten Abtheilung, Waldfräuleins Traum mit dem wunderlichen Spuk im Schloſſe. In der zweiten Abtheilung dürften beſonders anmuthen das ſechſte Blatt, Aechter von Möſpelbrunn bei den Nixen auf dem Rheingrunde, ſodann der Loreleifels und das Schlußbild: Aechter und Waldfräulein auf dem Söller ihr Land betrachtend.

Adolf Ditſcheiner, der doch mehr Talent hat, als manch Einer, der auf „ſtolzeigenen“ Füßen in der Kunſt herumſtolzirt, ſcheint es trotzdem bisda zu verſchmähen, er ſelbſt zu ſein. Wenn man bei ihm von einer Specialität reden kann, ſo iſt es die makartiſirt-decorative Landſchaft, wo nicht ſelten der äußere Effect das ernſte Naturſtudium erſetzen muß. Die faſt immer trübe Stimmung ſeiner Bilder — Sumpf-, Moor-, Ufer- und üppig verwachſene Waldmotive — iſt eine mehr coloriſtiſche als echte Naturſtimmung; manche beſitzen indeß viel maleriſchen Reiz und einen kräftigen Ton, wie das kürzlich ausgeſtellte „Waldbild“ und eine kleine Landſchaft, welche Bühlmayer beſitzt. In der Kunſthalle hatten einige tüchtige Leiſtungen Ditſcheiners verdienten Erfolg. Auch Rudolf Ribarz, der ſich übrigens in letzter

Zeit mit Vorliebe auf das Thierſtück verlegt, gehört in dieſe Schule. Auch ihm kann man mitunter eine Pflege des rein maleriſchen Vortrages auf Koſten der Form bis zum Mißbrauch mit „wirkſamen“ Farbenflecken zum Vorwurf machen. Ribarz iſt jedenfalls eine kräftig angelegte Künſtlernatur, aber es fehlt ihm an Selbſtbeherrſchung. Seine Technik, welche bei den allerletzten Bildern oft geradezu brutal im Effectbedürfniß erſcheint, war früher ſelbſtändiger als jetzt, wo ſie insbeſondere bei den Thierſtücken nahezu ins franzöſiſche Recept verfällt. Eine „Peschiera“ (Kunſthalle), welche viel maleriſchen Sinn verrieth, war Ribarz' letztes gutes Bild. Seine einſtweilige Ueberſiedelung nach Brüſſel dürfte eine heilſame Luftveränderung ſein. Unter allen Schülern Zimmermann's iſt Hlavaček der Lehre des Meiſters am treueſten geblieben. Obwohl indeß ſämmtliche Bilder dieſes Künſtlers eine gute Schule und bedeutendes Talent verrathen, manche ſogar, wie der ungemein friſch gemalte „Königsſee“ (Privat-Gallerie des Kaiſers), ſowie die bekannte, in gewiſſer Beziehung großartig angelegte „Anſicht von Kloſterneuburg“, reich an unmittelbar empfundenen Momenten ſind, ſo läßt doch eine bedauerliche Flüchtigkeit in der Durchbildung den Beſchauer zu keinem wahren Kunſtgenuſſe kommen. Hlavaček ſcheint eben noch nicht in die Folie ſeines Schaffens getreten zu ſein.

Erfreulicheres kann man von einem noch ſehr jungen Landſchafter, Hugo Charlemont, dem Bruder des bekannten Makartſchülers, ſagen. Bereits im verfloſſenen Jahre hatte Charlemont zwei holländiſche Landſchaften ausgeſtellt, welche insbeſondere viel Feinfühligkeit für die Horizonte verriethen. Ein Motiv aus Ungarn, welches heuer zur Ausſtellung ge-

langte, bekundete wieder einen entschiedenen Fortschritt. Eine correcte Form findet sich mit so richtigem Tongefühl vereint, daß man der Weiterentwicklung dieses jungen Künstlers das günstigste Horoskop zu stellen in der Lage ist. Unsere hervorragendsten Landschafterinnen, Frl. Tina Blau und die beiden Töchter des Hofraths v. Parmentier, gehören ebenfalls der jüngeren Schule an. Erstere, welche einen bei Damen seltenen energischen breiten Pinsel führt und mit feiner Empfindung begabt ist, hat in München die tüchtigsten Studien gemacht und scheint sich in Wien insbesondere an Schindler angeschlossen zu haben. Auf der vorjährigen Berliner Ausstellung erregte von dieser Künstlerin vornehmlich ein kleines, wunderbar feines Donaumotiv bei Wien die verdiente Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. Ausgezeichnet besonders in der Gesammtstimmung, ist auch ein größeres Bild von Frl. Blau, eine Partie am Rande eines Herbstwaldes, wo Lehmbrecher theils im Bruche beschäftigt, theils beim Imbiß gelagert sind. Die beiden hochbegabten Frls. v. Parmentier sind im Künstlerhause heuer wieder sehr anerkennenswerth vertreten gewesen. Wenn ich nicht irre, Schülerinnen Schindlers, verfügen sie über solides Wissen, Tongefühl und ein nicht gewöhnliches, technisches Vermögen. Von feinen Kennern werden ihre Bilder bereits gesucht. Ein hervorragender Platz unter den Wiener Landschafterinnen gebührt endlich Elise v. Piepenhagen, von welcher ich im Grazer Kunstverein eine prächtige „Mondnacht" gesehen habe.

Thierstück. — Stillleben. — Specialitäten.

Huber. — Schrödl. — Ranzoni. — Bühlmayer. — J. Klaas. — v. Perres. — Reichert. — Schödl. — J. Schuster. — R. Alt.

Mitte August 1875.

Der bedeutende Wiederaufschwung der vordem von den Niederländern so liebevoll gepflegten und später in Manier verfallenen Thiermalerei und die große Beliebtheit der Thierbilder in unserer Zeit hängt zunächst mit den so eminent modernen Sportsverhältnissen zusammen. Die Engländer, die bedeutendste Sport-Nation, mußten deßhalb die bedeutendsten Thiermaler hervorbringen, denn wo man seinen Lieblingsthieren Denkmäler setzt, will man dieselben selbstverständlich auch im Porträt besitzen. Indeß auch Wien hat Thiermaler ersten Ranges aufzuweisen, und selbst ohne so vollwichtige Namen, wie den eines Altmeisters Gauermann und des genialen, seit längerer Zeit in Paris lebenden Otto von Thoren zu nennen, findet man in Wien gegenwärtig dies Feld der Malerei von zum Theil ausgezeichneten Künstlern bestellt.

Der bekanntlich von Troyon auf diesem Gebiete hervorgebrachte große Umschwung ist auf unsere Thiermaler von nachhaltigem und meist glücklichem Einfluß gewesen. So-

gleich der erſte, den wir nennen, Rudolf Huber (aus Schleinz bei Wr. Neuſtadt), welcher anfangs mit Schmitſon gegangen war, hat ſich nicht lange darauf ziemlich enge an Troyon angeſchloſſen. Huber, heute im 32. Jahre ſtehend und zur Makart'ſchen Gruppe gehörig, dürfte vielleicht gegenwärtig der begabteſte Thiermaler Oeſterreichs ſein. Kurze Zeit auf der hieſigen Akademie und dann in Düſſeldorf, wo es ihm nur wenig behagte, ausgebildet, machte er als Officier den italieniſchen Feldzug mit, und darauf entſchiedenes Glück mit einem kleinen reizenden Bilde: „Parforcereiter", welches von Sedelmayer gekauft wurde. Es folgten nun raſch Jagdbilder und Thierſtücke, von denen einige ſehr feingeſtimmte nach Polen gingen. Größere Bilder, worunter vorzügliche humoriſtiſche Reiterſcenen, kamen erſt ſpäter; in ihnen erſcheint Huber als genauer Kenner der Form und durchaus auf beſtem Fuße mit der Anatomie, breit und maleriſch im Vortrag, kräftig und ſatt im Ton. Auch ein großes Thierſtück, „Kühe unter der Brücke", welches wir vor kurzer Zeit im Künſtlerhauſe ſahen, zeichnet ſich durch dieſe Vorzüge und insbeſondere eine vortreffliche Behandlung der Textur der Thiere aus. Unſer Künſtler, welcher ſich in den letzten Jahren wiederholt in Egypten aufgehalten und auch die große Niltour gemacht hat (Sphinxenbild und Tempelmotiv aus Karnac), iſt von dort neuerdings wieder mit einem reichen Studienſchatze (vornehmlich prächtige „Abeſſyniſche Typen") zurückgekehrt. Sehr Tüchtiges hat er auch im Bildnißfache geleiſtet; ich nenne: das Porträt des jungen Altgrafen Salm in der Kunſthalle (Styl Velasquez), des älteren Altgrafen Salm (Reiterbild), Saint Hilaire (für Schloß Seebarn) und den Baron Rothſchild mit deſſen

Schweſter Alice. Gegenwärtig weilt Huber auf dem Schloſſe eines fürſtlichen Cavaliers, um arabiſche Pferde zu porträtiren. Im Winter gedenkt er wieder ſein Cairenſer Atelier in einem alten Mamelukenpalaſte des Coptenviertels zu beziehen, welches er wohl erſt im nächſten Jahre mit ſeinem neuen Wiener Atelier im Schönthaler'ſchen Hauſe vertauſchen dürfte. Derſelben Richtung gehören auch die unter den Landſchaftern bereits charakteriſirten Jettel und Ribarz als Thiermaler an.

Aus der älteren Wiener Schule hervorgegangen iſt Anton Schrödl, deſſen prächtige Thierſtücke ſich bei der Ariſtokratie ſo großer Beliebtheit erfreuen. Seine Schafſtälle und Kleinvieh-Hürden genießen einen ſpeciellen, wohlbegründeten Ruf, obwohl Schrödl, welcher die Oeffentlichkeit nicht gerade zu ſuchen ſcheint, von der ſehr bedeutenden Anzahl ſeiner Gemälde nur wenige ausgeſtellt hat. Er führt, insbeſondere in den letzten Jahren, einen breiten und doch correcten, farbenſatten Pinſel und componirt mit einer flotten, maleriſch-einheitlichen Ausgiebigkeit, welche ihm bei großen Bildern insbeſondere zu Gute kommt. Eine treffliche „Steinbockſtudie" aus dem Thiergarten von Wand, welche ich vor Kurzem in ſeinem Atelier geſehen, iſt eine Beſtellung des Erzherzogs Leopold. Schrödl malt auch vortreffliche Stillleben, worüber ich vornehmlich: „Aus dem Atelier der Gräfin Nako" nennen möchte.

Ein Thiermaler, welcher ohne Gefahr viel Treffliches von Troyon lernen konnte, weil er von jeher vertraulichen und höchſt fruchtbringenden Umgang mit Altmeiſtern wie Potter, Berghem, Cuyp ꝛc. gepflogen, iſt Guſtav Ranzoni. Dieſer Künſtler, welcher ſtreng auf Grundlage der Natur

componirt, verbindet einen glücklich entwickelten Formenſinn mit dem liebevollſten Studium der Thiere; ſeine vorzüglich durchgebildeten Kühe und Schafe beleidigen weder das Auge durch fragliche Gliedmaßen, verſchobene Schulterblätter und Hüftknochen, noch durch ſaloppe Textur oder gewagte Verkürzungen. Dabei ſind ſeine Thierbilder meiſt in einen landſchaftlichen Rahmen gefaßt, deſſen ſtimmungsvolle, feinſinnige Behandlung den Reiz des Ganzen nicht wenig erhöht. Letztbezüglich möchte ich insbeſondere wieder auf ein großes Bild aufmerkſam machen, welches der Künſtler gegenwärtig auf der Staffelei hat und „Abendruhe" nennen wird. Auf weidenumſäumtem Wieſenplan, vorn unter einer mächtigen Eiche, deren herbſtlich verfärbtes Laubgeſchmeide im Abendgolde ſchimmert, ruhen Kühe mit ihrem Hirten; die Totalſtimmung iſt vortrefflich und die abendbeleuchtete Gruppe hebt ſich ſehr wirkungsvoll von dem bereits etwas umdüſterten feuchten Hintergrunde ab. Auch das Colorit, welches bei Ranzoni hie und da zu wünſchen übrig läßt, iſt hier von großer Friſche. Fein empfundene Thierbilder unſeres Künſtlers beſitzt das Belvedere („Schafe auf der Pußta"), Graf Franz Hoyos, Dr. Neuda ꝛc. Wer ſich von der Gewiſſenhaftigkeit Ranzoni's überzeugen will, der werfe beiſpielsweiſe einen Blick in deſſen Lundenburger Mappe mit ihren überaus tüchtigen Naturſtudien in Habitus und Textur der Thiere und insbeſondere auch der ſo ſchwierigen Plaſtik des Skurzirten.

Conrad Bühlmayer, der begabte Sohn des bekannten Kunſtliebhabers, welcher im väterlichen Hauſe ein ſchönes Atelier beſitzt, trieb nach ſeiner Ausbildung auf der Wiener Akademie einige Jahre in Düſſeldorf eifrige Landſchafts-

ſtudien, welche er auch in Wien noch fortſetzte; einige bemerkenswerthe Bilder aus dieſer Zeit ſind bei den Kunſtfreunden Hofrath Preleuthner („Waldweg“) und Sectionschef Heider („Stimmungsbild aus Lundenburg“). Erſt nach ſeinem 30. Jahre (1866) verlegte er ſich auf das Thierbild, und zwar anfangs mit Anlehnung an den Münchener Voltz, welcher jedoch bald dem Züricher Rudolf Koller weichen mußte. Von Erſterem ſcheint Bühlmayer die eigenthümliche Durchſichtigkeit des Tones, welche jedoch bei ihm mitunter etwas Glaſiges annimmt, und von Letzterem, deſſen Schüler er während längerer Zeit geweſen, die Feinheit und brillante Glätte in der Durchbildung der Form beibehalten zu haben, welche beim Wiener Künſtler allerdings hie und da etwas zu ſauber, zu fein geſchnitzt ausſieht. Bühlmayer betont mehr den allgemeinen Erſcheinungscharakter als das Individuelle der Thiere und verwendet, wie Ranzoni, auf die Landſchaft, deren Studium er eine unausgeſetzte Pflege widmet, viel Sorgfalt und Geſchick. Die nennenswertheſten Bühlmayer'ſchen Bilder ſind ein „Alpenabtrieb“ (Belvedere), „Ruhende Thiere“, im Beſitze eines Preßburger Kunſtfreundes, und „Heimtrieb einer Schafheerde bei aufziehendem Gewitter“, kräftig in der Stimmung und — ein häufiger Vorzug bei Bühlmayer — vortrefflich in der Perſpective. Von den drei Bildern unſeres Künſtlers in der Kunſthalle ſind zwei nach England gegangen, nur der „Ackersmann“ iſt in Wien geblieben. Im Allgemeinen iſt Bühlmayer mit dem Kleinvieh weniger glücklich als mit den großen Wiederkäuern, obwohl die letzteren mitunter etwas knollige Köpfe haben.

Die Specialität des Pferdes cultiviren nächſt dem früher genannten Huber der zweite Sohn des Profeſſors Blaas

und Oberſt v. Berres, der bekannte Makart-Verehrer. Julius Blaas, ein ſchmucker, flotter Reiter, tüchtiger Pferdekenner und gern geſehener und gebetener Beſucher in den großen Staatsgeſtüten, hat zu Babolna, Kisbér und Mezöhégyes beinahe hundert Voll- und Halbblutpferde nach der Natur gemalt. Blaas macht ſich ſeine Aufgaben keineswegs leicht; ſchon ſeinen erſten Erfolg trug er mit einem Vorwurfe ziemlich halsbrecheriſcher Natur: „Betrunkene ſlovakiſche Bauern, welche auf der Heimfahrt einander zu überholen trachten“ — davon, ein Bild, ebenſo keck und flott im Humor, als anerkennenswerth tüchtig in der Durchbildung. Mit dieſen Slovaken kam er in's Belvedere. Dann ſind es Fuchs- und Hetzjagden, dahinjagende Pferdeheerden und Reiterhetzen, welche der junge Künſtler mit Vorliebe malt. Das Pferd in der Ruhe reizt ihn nur für's Porträt, ſonſt braucht er auf ſeinen Bildern unbedingt Bewegung, und wär's in des Wortes verwegenſter Bedeutung, denn ſeine Thiere erſcheinen bisweilen in den gewagteſten Bewegungen, ohne deshalb gerade immer ſo lebensfähig zu ſein, als ſie ſich bemühen. Gegenwärtig malt er in Rom eine Reihe von Genrebildern aus dem Thierleben der „Campagna“. Von einer mit ſeinem Freunde Baron Doblhoff unternommenen Reiſe um die Welt hat er eine etwas magere Ausbeute von 15 zum Theil tüchtigen Studien mitgebracht.

Oberſt v. Berres hat ſich erſt ſpät der Kunſt gewidmet und bei Piloty ausgebildet. Seine Genrebilder und Thierſtücke aus Holland, der Pußta, dem Kaukaſus und der Donſchen Steppe zeichnen ſich durch energiſche breite Mache und maleriſche Wirkung aus. Letztere ſind die Ausbeute einer Reiſe, welche der Künſtler mit Baron Leitenberger

im verfloſſenen Herbſte unternommen hat. Ein hochintereſſantes, im Beſitze des genannten Kunſtfreundes befindliches Album, welches Herr v. Berres mitgebracht, enthält zwölf große Oelſtudien, in welchen der Künſtler genrehafte und landſchaftliche Eindrücke mit ſicherem Schnellblick keck und friſch aufzufaſſen und im Fluge charakteriſtiſch feſtzuhalten gewußt hat. Zu den beſten Blättern gehören: „Kalmükentypen", „Ueberfahrt auf dem Schwarzen Meer" mit den verſchiedenen national-charakteriſtiſchen Paſſagiertypen, und „Gruſiſche Gräber in Tamir". Beſonders gewandt iſt Berres als Darſteller von Pferden und Hunden in der Erſcheinung, das prächtig gerathene engliſche Füllen, welches er vor einigen Monaten ausgeſtellt, hat dies von Neuem wieder dargethan. Treffliche Hundeporträts liefert endlich Reichert, welcher bekanntlich auch die Hunde der Kaiſerin gemalt hat. Ein „Bulldog" und ein „Bullterrier" von dieſem Künſtler haben vor einiger Zeit wieder verdiente Anerkennung gefunden. Mit den Thiermalern abſchließend, erinnere ich noch daran, daß der treffliche Pauſinger (Hochwildmotive) in München ebenfalls ein Oeſterreicher iſt.

Das „Stillleben" cultiviren insbeſondere der bereits genannte Hiſtorien- und Porträtmaler Neugebauer, ſodann Max Schödl (Schüler Friedländers) und zwei begabte junge Damen, Camilla Friedländer, Tochter des ebengenannten Genremalers, und Olga v. Fialka, eine Schülerin Eiſenmengers, die auch reizende Genrebilder malt. Auch der Photograph Borſos hat, ehe er zur „Objective" griff, Treffliches auf dieſem Gebiete geleiſtet und neuerdings habe ich einiges Hübſche von A. Groß geſehen. Die beſten Stillleben Neugebauers (immer in natürlicher Größe) befinden ſich im

Besitze der Herren: Sectionschef Heider, Oetzelt und Bühlmayer; die bei Bühlmayer, zumeist aus früherer Zeit und auf Holz gemalt, bilden eine kleine Gallerie für sich, aus welcher besonders ein großes Bild von köstlicher Feinheit: „Reichgeschnitzter Elfenbeinfächer mit Pfirsichen" und ein kleines „Erdbeerenstück" als Cabinetsstücke hervorglänzen. Im Atelier Neugebauers findet der Liebhaber auch jetzt eine Reihe von neuen, mit etwas breiterem Pinsel gemalten, reizend componirten Stillleben (meist Obst und Geflügel) in natürlicher Größe. Schödl, welcher im Gegensatz zum Vorgenannten mehr auf glänzende decorative Wirkung, als eigentliches Stimmungsleben ausgeht, erinnert mich in Manchem an Desgoffe, den brillanten Schüler Flandrins. Er malt, wie dieser, selten in natürlicher Größe und componirt auch bisweilen etwas zerfahren, aber seine Bilder, die oft von orientalischen Stoffen, Gefäßen, Antiquitäten und anderen höchst malbaren Prächtigkeiten strotzen, sind meist wie die des genannten Franzosen in hohem Grade malerisch, fein in Ton und Zeichnung, erfreuen sich deshalb einer großen Beliebtheit. Camilla Friedländer, ein noch sehr junges, von ihrem Vater herangebildetes Mädchen, verbindet mit einem äußerst glücklichen Auge einen selbst bei Frauen ungewöhnlichen künstlerischen Feinsinn. Sie zeigt in erstaunlicher Weise, wie man getriebene Gefäße, alte, verstaubte Messingleuchter, blankgescheuertes Küchengeräth und geschliffene Krystallvasen bis zur Augentäuschung und mit „Empfindung" malen kann.

Stillleben und Blumenfach, auf's Engste miteinander verwachsen, müssen naturgemäß ineinander spielen. So malt Neugebauer herrliche Rosenbilder und componirt der bekannteste unserer Blumenmaler, Joseph Schuster, zahlreiche Stillleben-

motive („Stillleben einer Dame", „Liebestraum" mit Sympathievögeln dargeſtellt, „Grazien mit Roſenkorb" ꝛc.), welche ihm ſeinen Ruf mit begründen halfen. Altmeiſter Daffinger malte bekanntlich auch köſtliche Blumenſtücke, welche ſpäter von der Akademie erworben wurden. Theodor Peter und Anreiter, insbeſondere der Erſtere, hatten ſich des Meiſters Technik angeeignet. Die beiden Schuſter traten dann Ende der Dreißiger Jahre auf und Joſeph hält, nachdem er ein halbes Tauſend Bilder für aller Herren Länder und alle heimiſchen Gallerien und Kunſtfreunde gemalt, heute noch friſch vor der Staffelei aus. Unermüdlicher Erforſcher der Vor- und Hochalpenflora, hat er ehedem für den Erzherzog Johann deſſen Lieblingsblume („Mannstreu") als der Erſte vom ſteinwüſten Karſt auf ſeine Staffelei und von da nach Schloß Brandhof verpflanzt. In ſeiner Studienmappe findet man Unica aus den höchſten Regionen, insbeſondere „Edelweißſtücke" von ſeltener Schönheit. Einige ſeiner Compoſitionen, wie „Cultivirte" (Gartenblumen) und „Uncultivirte Natur" (Alpenblumen) ſind nicht ohne Originalität. In der glatten, bisweilen peinlich ſorgfältigen Technik erinnert er mich in ſeinen früheren Bildern an den bekannten Saint-Jean, welcher die Pariſer Ausſtellungs-Salons in den Fünfziger Jahren mit ſeinen zahlreichen Blumenſtücken ſchmückte. Schuſter erſcheint indeß in den letzten Bildern breiter und maleriſcher, ein Vorzug, welcher beſonders ſeiner ſo talentvollen Tochter und Schülerin Adele nachgerühmt werden kann. Dieſe begleitet ihren Vater auf ſeinen Alpenfahrten und holt ſich ihre Motive aus dem finſterbehüteten Schatze der Bergrieſen heraus. Ein großes, viergetheiltes Bild in der Kunſthalle: „Vier Jahreszeiten", eine ſtimmungsvolle Stillleben-

und Blumen-Symphonie, hat verdiente Anerkennung gefunden. Ich nenne von Blumenmalern noch: Lauer, etwas zopfig im Vortrag und ſchwach in der Farbe, und Andreas Lach, ein Meiſter im Fruchtſtück (Trauben) und Roſenbild, doch laſſen bei ſeinen größeren Bildern Geſammtwirkung und landſchaftliche Staffage zu wünſchen übrig. Im Blumenaquarell endlich leiſten Ignaz Seelos (Tyroler Alpenflora) und Frau Profeſſor Pönninger, Gattin des bekannten Bildhauers, Vorzügliches. Letztere namentlich ſteht wirklich beinahe unerreicht in Feinheit der Ausführung und Tonwirkung da; doch trotz dieſer Loupengenauigkeit des Details ſieht man, die Künſtlerin iſt nicht allein Blumenerforſcherin, ſondern auch Nachfühlerin, ihr Pinſel zergliedert nicht, er belebt und ihr Auge hat nicht — wie leider ſo oft bei Blumenmalern — durch die Loupe das poetiſche Schauen verloren.

Auf das Aquarell im Allgemeinen übergehend, muß vor Allem die Familie Alt und da hauptſächlich Rudolf Alt, als europäiſcher Name, genannt werden. Mit kleinen Aquarellen für Kaiſer Ferdinands Guckkäſten und von Buchhändlern herausgegebene Stahlſtichwerke vor 45 Jahren — Alt zählt heute 63 Jahre — beginnend, hat er ſeitdem mehrere Tauſend Blätter mit zum weitaus größten Theile architektoniſchen Motiven gemalt, damit einem Dutzend Kunſthändler die Säckel gefüllt und dabei ſelbſtverſtändlich das Nachſehen gehabt. Allein die vor drei Jahren unter dem Hammer zerſtreute Gallerie Gſell enthielt über 200 Aquarelle von Alt, die jedoch glücklicherweiſe meiſt in Wien geblieben ſind. Des Künſtlers erſter Beſuch in der „Marmorſtadt“ datirt 42 Jahre zurück, ſein jüngſter fällt in's verfloſſene Jahr. Innerhalb dieſer beiden Daten liegt die

ganze unermüdliche Künstlerthätigkeit Alts, welche übrigens erst seit der im Künstlerhause (1871) veranstalteten „Altausstellung" die vollverdiente glänzende Anerkennung gefunden hat. Aus des Künstlers erster Blüthezeit (1835—45) befinden sich die werthvollsten, durch wunderbare Klarheit in der Durchbildung ausgezeichneten Blätter („Küste bei Neapel" und „Dürrenstein") im Besitz des Herrn Eugen v. Miller. Auch eine daselbst befindliche Variante vom „Dogenhof" (aus späterer Zeit), obwohl etwas grau in der Farbe, frappirt durch große malerische Wirkung. Die große Begabung Alts für das Genre beweist in derselben Gallerie ein „Zigeuner aus der Schenke tretend", welcher sich anstandslos für einen „Pettenkofen" ausgeben könnte. Mitte der Vierziger Jahre entstand bekanntlich das eigenthümliche Genre der Innenansichten von Wohnungen mit und ohne Personenstaffage; diese insbesondere vom verstorbenen Fürsten Alois Liechtenstein begünstigte Mode nahm Alts Aquarellpinsel für mehrere Hundert „Interieurs" in Anspruch, worunter ich nur den berühmten Salon des alten Fürsten Metternich mit vollständiger Familienstaffage anführen will. Kurze Zeit darauf regten die sattsam bekannten Nash'schen Lithographien von englischen Adelsschlössern und ihren alterthümlichen Ausstattungen auch unseren schlösserbesitzenden Adel zum „Alterthümeln" an und bald erhielt Alt auch für diese Schloßinterieurs zahlreiche Aufträge. Im Jahre 1863 ging unser Künstler in kaiserlichem Auftrag nach Livadia, um ein Album für die Kaiserin zusammenzustellen; aus selber Zeit habe ich interessante „Krimstudien" (30 Blätter) bei Herrn Lobmeyr gesehen.

Die Stadterweiterung hat den Pinsel Alts in ange-

ſtrengte Thätigkeit und zugleich in die Lage verſetzt, manche intereſſante bauliche Wandlung der Metropole maleriſch feſtzuhalten. Wer beiſpielsweiſe erinnert ſich nicht ſeiner großartigen Darſtellungen unſerer Monumentalbauten und metropolitanen Verſchönerungsprojecte auf der Weltausſtellung? Dann kam die Epoche, wo Plach dem Künſtler die Ausbeute wiederholter italieniſcher Reiſen noch feucht unter dem Pinſel hinwegkaufte; unter den letzten venetianiſchen Bildern (14 Blätter), welche man vor einiger Zeit im Künſtlerhauſe bewundern konnte, war die vom Kaiſer angekaufte Prachtanſicht vom „Innern der Markuskirche“ die hervorragendſte. Jüngſt hat nun unſer Künſtler auch einen — den erſten — Staatsauftrag erhalten, nämlich die hervorragendſten Bauwerke Oeſterreichs zu malen, womit man Räume der Architekturſchule und des neuen Akademiepalaſtes zu ſchmücken gedenkt. Mit naturgetreuer Loupengenauigkeit durchgeführt, ohne dabei irgendwie ängſtlich oder gequält zu erſcheinen, bieten Alt's Aquarelle geſchloſſene Darſtellungen mit in der früheren Epoche vielleicht etwas zu großer, gewiſſermaßen in der Alt'ſchen Familientechnik wurzelnder Vordringlichkeit im Detail, welche jedoch in der letzten Zeit einem entſchieden breiteren Vortrag gewichen iſt, ſo daß jetzt die dargeſtellten Dinge bei discreterer Behandlung des Nebenſächlichen in der Hauptſache bedeutſamer und charakteriſtiſcher hervortreten. Man kann daher wohl ſagen, daß Rudolf Alt mit ſeinen Aufgaben künſtleriſch gewachſen iſt. Die vorzüglichſten Beſitzer von Alt'ſchen Aquarellen ſind nebſt den bereits Genannten die Herren: Baron Rothſchild, Liebig (Römiſche Studien), Lippmann, Klinkoſch, Muſikdirector v. Herbeck, Dr. Strauß ꝛc.

Nach dieſem Meiſter ſind zu nennen im Aquarellporträt nächſt Kriehuber, insbeſondere Raab, der jetzt in England befindliche Leopold Fiſcher und Franz Pitner, welcher Letztere ſeit einiger Zeit als ganz ausgezeichneter Copiſt für Farbendruckzwecke (insbeſondere von Defreggers Bildern) den zahlreichen Aufträgen kaum Genüge leiſten kann. Landſchaftliche Aquarelle malen J. Hoffmann (Praterſtudien), Karl Lafite und Spieß (Schüler Schröbls), Motive aus dem venetianiſchen und ſpaniſchen Volksleben („Räuberbilder") behandelt der höchſt fruchtbare, etwas manierirte, aber mit viel Farbenſinn begabte Goebl und ſchöne Thieraquarelle endlich malt Heinrich Reinhart, welcher ſich auch ſeit einiger Zeit glücklich mit dem Farbenſtift verſucht, weshalb wir mit ihm zur Paſtellmalerei übergehen. Decker, in Wien der Hauptvertreter dieſer in der Zopfzeit ſo beliebten und ſpäter ihrer zweifelhaften Dauerhaftigkeit wegen in Mißcredit gerathenen Technik, hat, wie wir wiſſen, darin ſehr Bedeutendes geleiſtet und weiß auch ſeine Paſtelle vor Zerſtörung zu ſchützen, indem er unhaltbare Pigmente möglichſt ausſchließt, nicht auf Pergament, welches als animaliſcher Stoff von der Feuchtigkeit leiden muß, malt und ein etwaiges Ankleben der Glasplatte an die Malerei ſtrengſtens vermeidet. In Frankreich kommt gegenwärtig der Farbenteigſtift insbeſondere bei Damen wieder in die Mode und auch in Wien könnte ich eine hochadelige Dilettantin nennen, welche auf dieſem Gebiete Vortreffliches leiſtet.

Das Miniaturfach, welches früher in Füger, Agricola, Robert Theer und insbeſondere Daffinger ſo glückliche und vielbeſchäftigte Pfleger gefunden, wird heute durch Raab, Wailand und Schwager in ſoweit noch vertreten, als die ſon-

veräne Photographie den „Tüpfelmalern“ Terrain übrig gelassen hat. Wie bereits anderorts in diesen Blättern hervorgehoben, ist Raab seit 25 Jahren entschieden unser erster Miniaturist, obwohl er sich im letzten Decennium mehr mit Oelmalerei befaßt hat. Früher hat dieser Künstler so ziemlich die ganze Wiener und ungarische Aristokratie mit dem Erzhaus an der Spitze (meist Damen und Kinder) „en miniature“ gemalt und sich großen Ruf erworben. Zu seinen vorzüglichsten Miniaturbildnissen gehören: Familie Coburg, Fürstin Julie Obrenovitsch und Gräfin Kathinka Andrássy. Das Porträt der Erzherzogin Valerie ist das einzige Miniaturbildniß, welches Raab je ausgestellt. Erinnern will ich hier daran, daß auch der verstorbene Rahlianer Bitterlich wunderhübsche Miniaturen gemalt hat. Von sonstigen Specialitäten wären noch zu nennen: Carl Geyling und die Gebrüder Jobst als Glasmaler, welche alle drei in unseren Kirchen sehr Tüchtiges geleistet, sodann für die in Wien wenig gepflegte Porzellanmalerei etwa Josef Zaschke, welcher in letzter Zeit viel nach England liefert, und endlich die auf so hoher Stufe stehende Decorationsmalerei die drei Unzertrennlichen: Brioschi, Burghart und Kautzky und den Landschafter Josef Hoffmann. Weder die Decorationsmalerei eines Cambon und Desplechin in Paris, eines Cropius in Berlin, noch eines Quaglio in München kann gegenwärtig mit den Leistungen unserer Hoftheatermaler, welche einerseits in historischer Treue und Naturwahrheit, anderseits in phantasiereicher Composition, Illusionskraft und coloristischer wie plastischer Wirkung unerreicht dastehen, erfolgreich concurriren. Die besten technischen Kräfte des eigentlich von Brioschi geleiteten Ateliers sind: Rotonara (Figurales), Gruber (Landschaft) und Plonquist (Architektur).

Am Ende unſerer Wanderung durch die Malerateliers angelangt, wollen wir noch einen raſchen Blick in die Bilder-reſtaurirſchule des Belvedere werfen, allwo in kommenden Tagen gar manches moderne farbenleuchtende Bild, von dem im Vorgehenden die Rede geweſen, in heilbedürftigem Zuſtande einkehren dürfte. Gründer dieſer bereits ſeit acht Jahren beſtehenden Anſtalt iſt ein Kunſtfreund im wahren Sinne des Wortes, der Herr Oberſt-Kämmerer Graf Crenneville, welcher auch zugleich den richtigen Leiter derſelben in dem tüchtigen Maler Schelein zu finden gewußt hat. Der altüberkommenen, verderblichen Methode des Uebermalens und der wunderthätigen Reſtaurir-Kosmetik gegenüber lautet der Wahlſpruch unſerer Reſtauriranſtalt: „Das Original iſt heilig“ und zielt ihr unermüdliches Streben nicht allein auf gründliche Heilung der Zeitſchäden eines Bildes, ſondern auch auf radicale und vornehmlich gefahrloſe Entfernung der Uebermalung ab, wo ſolche einer künſtleriſchen Originalität eine entſtellende Maske vorgeklebt hat. Bei aller Heilgeſchicklichkeit indeß kann das Endergebniß nie und nimmer ein befriedigendes ſein, wenn die Reſtaurirenden nicht jene künſtleriſche Empfindung haben, welche die Seele ihres Schaffens bildet. Darum müſſen die Gemälde-Reſtaurirer Künſtler in der Technik ſowohl als im Verſtändniß ſein. Sind ſie dies, dann iſt aber auch die Bilder-Reſtaurirung eine ebenſo intereſſante als dankbare Aufgabe, intereſſant, weil ſie den Reſtaurirenden mit den Eigenthümlichkeiten der großen Meiſter und den Geheimniſſen ihrer Technik vertraut macht, dankbar im Bewußtſein höchſter Zweckerfüllung, welche die Rettung hohen geiſtigen Eigenthums für alle Zeiten anſtrebt.

Graphiſche Künſte.

Anger. — Jakoby. — Sonnenleiter. — Klaus. — Doby. Büttemeyer. — Poſt. — Fiſcher. — Radnitzki. — Tautenhayn. Scharff.

Wir ſind jetzt auf einem Kunſtgebiete angelangt, welches während Jahren unter der Ungunſt der nationalen Theilnahmloſigkeit empfindlich gelitten, ſich jedoch nunmehr wieder einer erfolgreichen Pflege erfreut, ich meine das Gebiet der graphiſchen Künſte und insbeſondere ihres edelſten Zweiges, des Kupferſtiches, welcher als ſelbſtändige Kunſtform wie als Reproductionsmittel von neuem zu verdienten Ehren gelangt. Auch hierin lieferte uns die Weltausſtellung mancherlei Stoff zu Betrachtungen und Vergleichungen. Das numeriſche Uebergewicht Frankreichs erdrückte uns trotz der wahrhaft eminenten Leiſtungen unſerer wenigen Ausſteller, die der Zahl nach den franzöſiſchen wie einer gegen fünf gegenüberſtanden.

Die Pflege der chalkographiſchen Kunſt in Frankreich iſt beinahe drei Jahrhunderte alt; von den erſten Jahrmärkten, Kriegs- und Folterſcenen Callots bis auf die anmuthigen Genrebilder und claſſiſchen Reproductionen, welche wir dem ſchmeidigen, vielgewandten Stichel der an der Chalkographie des Louvre herangebildeten jüngſten Schule ver-

danken, ist dort das Interesse für den Kupferstich stets ein allgemein reges gewesen. Fremde Talente, durch dieses Interesse angezogen, kamen nach Frankreich und wurden französische Kupferstecher; ja jeder Kupferstecher in Europa betrachtete, seit der Königsberger Wille, Morghens Lehrer, dort gewesen, Paris als Hochschule seiner Kunst und fühlte das Bedürfniß, dort seine Weihe zu empfangen. Als deshalb um die Mitte des 17. Jahrhunderts Colbert durch Ankauf der berühmten, bereits mehrfach vererbten, an 125.000 Blätter umfassenden Kupferstichsammlung des Abbé Maugis den Grund zu jener großartigen Kupferstichgallerie legte, welche heute im Palais Mazarin die Bewunderung aller Kenner erregt, war die Production bereits eine so bedeutende und der Geschmack für diesen herrlichen Kunstzweig ein so allgemeiner geworden, daß sich zahlreiche Privatsammlungen bilden konnten, welche zum Theil später die graphischen Schätze der Nationalbibliothek vermehrten. Neben der großen Collection des Palais Mazarin, wurden sodann die Säle der Chalkographie im Louvre gefüllt und das Luxembourg-Cabinet angelegt, welch' letzteres freilich, außer einigen schönen Desnoyers und Dupont, nicht viel Besonderes aufzuweisen hat. Die Chalkographie des Louvre — leider hat sie die Weltausstellung nicht beschickt — bildete junge Kräfte heran, welchen die Regierungen sowohl als das reiche Paris vollauf Arbeit verschafften, und für Regehaltung des allgemeinen Interesses sorgten die verschiedenen Gesellschaften für Kupferstich und Radirung, unter denen sich die neuere „société de gravure“ insbesondere hervorthat. Unter so günstigen Auspicien erklärt sich die Blüthe der graphischen Kunst in Frankreich in einfachster Weise.

Wie ſauer erging's dagegen unſeren Kupferſtechern bis noch vor wenigen Jahren! Und doch hat die deutſche graphiſche Kunſt glorreiche Traditionen; beſaßen doch die alten ſouveränen Reichsſtädte Nürnberg und Augsburg ganze Kupferſtecher-Familien, wo das graphiſche Talent ſich im Blute vererbte — ich erinnere an die Preisler, Sandrart, Kilian, Sadeler u. ſ. w. Doch ſeit langer Zeit ſchon fanden in Deutſchland die Berufenen, welche die kunſtfertige Nadel Dürers und Lucas' von Leyden zu handhaben verſtanden, wenig Intereſſe, noch weniger Brod. Der dreißigjährige Krieg hatte bei uns alles zerſtört und faſt ein Säculum verging, bis die Souveräne von Oeſterreich und Preußen ſich die Pflege der graphiſchen Kunſt wieder angelegen ſein ließen und Schmidt in Berlin, ſowie Schmutzer in Wien Schutz und Förderung erfuhren. Indeß floſſen ſpeciell in Deutſchland die Staatsſubventionen mit beinahe lächerlicher Kargheit, und wenn auch auf dieſem Wege Meiſterwerke wie Stangs „Spoſalizio" oder die bedeutenden Leiſtungen der Münchener Kupferſtecherſchule zu Stande kamen, ſo geſchah's, Gott weiß, mit welcher Mühe und Noth, und am Ende blieben die ſchönſten Blätter — „Nietenblätter" für Kunſtvereine. Und doch gereichen Namen wie Raab, Zimmermann, Geyer, Vogel, Burger und vor allem Mandel der neueren graphiſchen Kunſt in Deutſchland gewiß zu hoher Ehre.

In Oeſterreich ſind viele der hervorragendſten Maler auch auf graphiſchem Gebiete, wenigſtens mit Radirnadel und Diamantſtift zu Hauſe, denn es war eine Zeit, wo ſie ohne graphiſche Gelegenheitsarbeiten der Ungunſt der Verhältniſſe factiſch erlegen wären. Indeß haben wir auch aus den guten Zeiten der älteren Wiener Schule vortreffliche

Radirungen, welche die Signatur Füger, Führich, Schwind, Danhauſer u. ſ. w. tragen. Heute kann der Mangel an Intereſſe für die graphiſche Kunſt, welcher bisher der nunmehr mit jedem Tag energiſcher in ihre reſpectiven Specialgebiete verwieſenen Lithographie und Photographie zu gut kam, denn doch endlich ein überwundener Standpunkt genannt werden. Allgemach hat ſich die Ueberzeugung Bahn gebrochen, daß eben Grabſtichel und Radirnadel, jener in der Hand des ſtrengen Styliſten im Ausdruck, dieſe in der Hand des geiſtvollen, pikanten Naturaliſten in der Kunſt geradezu unentbehrlich ſind, trotz „Objective" und „Diamantſtift". So iſt das Gebiet der chalkographiſchen Kunſt, Dank der endlichen Aufklärung, was eben in den Bereich dieſer Kunſt gehöre, feſtgeſteckt und abgegrenzt, ſo daß ſeine berufenen Pfleger kaum mehr Eingriffe untergeordneter moderner Reproductionskünſte zu befürchten haben dürften. Indeß braucht heute der Kupferſtich auch ſelbſt die Speculation und den Stahlſtich nicht mehr zu fürchten. Dank der Galvanoplaſtik und der Verſtählung ſind ſeine galvaniſchen Hochplatten gegen die Abnutzung, welcher die früheren Kupferplatten nach einer ziemlich begrenzten Anzahl von Abzügen ausgeſetzt waren, geſchützt, ſo daß ſich das diesbezügliche ungünſtige Verhältniß zum Stahlſtich aufgehoben hat. Namen von gegenwärtig in der Pflege der graphiſchen Künſte ſpeciell in Wien von gutem und zum Theil beſtem Klange ſind: Für die Radirkunſt in allererſter Linie Profeſſor William Unger und dann Johann Klaus (vorwiegend Porträt und Genre); für den Kupferſtich: Profeſſor Jakoby, Sonnenleiter (Genre), Poſt (Schüler Stöbers, Landſchaft und Thierſtück, insbeſondere nach Hanſch, Achenbach, Voltz und Pauſinger), Doby (Genre),

Bültemeyer (faſt ausſchließlich Specialiſt für architektoniſche Anſichten), Fiſcher (Landſchaft und Architektur) und endlich Klebitſch, Schmidt und Axmann, insbeſondere im Bildniß; für Medailleurkunſt: Profeſſor Radnitzki von der Akademie, Tautenhayn und Scharff von der Graveurie des Hauptmünzamtes. Wir werden dieſe Künſtler in Nachſtehendem zumeiſt wieder finden und in Kürze zu charakteriſiren ſuchen.

Eine fruchtbringende Anregung auf dem Gebiete der graphiſchen Künſte ging zuerſt vor einigen Jahren von dem kaiſerlichen Oberſtkämmereramte aus, deſſen kunſtſinnigem Leiter, dem Grafen Crenneville, als unermüdlichem Förderer und Ermuthiger jedweden künſtleriſchen Strebens, einſt ein Ehrenplatz in der Kunſtgeſchichte Oeſterreichs gebühren wird. Das Oberſtkämmereramt beſtellte die beiden großen Stiche von Klaus und dem Ungarn Eugen Doby (Schüler Jakoby's), welche den „Kolliner Sieg" von L'Allemand und die Engerth'ſche „Zenta-Schlacht" reproduciren. Johann Klaus (Wiener) iſt ebenfalls aus dem Atelier Jakoby hervorgegangen. Seinen erſten Stich (Engerths „Figaro's Hochzeit") führte er für die ausgezeichnete „Zeitſchrift für bildende Künſte" von Profeſſor v. Lützow aus. Mit 20 Jahren trug er die Füger'ſche Medaille davon und erhielt bald darauf vom Oberſtkämmereramte den eben genannten Auftrag und von der Akademie auf den noch unvollendeten Stich einen Preis. Seit den letzten Jahren hat ſich Klaus mit großem Eifer und Geſchick der Radirtechnik zugewendet, um den ihm angeborenen maleriſchen Sinn zu möglichſt prägnanteſter Geltung zu bringen. Einer der Medaillirten der Weltausſtellung ſollte er im Stockholmer Nationalmuſeum als Aetzkünſtler angeſtellt werden, zog es indeß vor in Wien zu bleiben.

Die beſten Arbeiten unſeres Künſtlers ſind nächſt den Obengenannten mehrere Porträts nach Velasquez, Rembrandt, Correggio u. ſ. w., ſodann die Bildniſſe Tiecks und Bauernfelds, „Fauſt und Wagner" (Victor Müller), Thierſtücke nach Schmitſon ꝛc. Gegenwärtig hat er Murillo's „Würfelnde Knaben" (Gall. der Akademie) unter der Nadel. Auch das Porträtſtück hat das Oberſtkämmereramt durch zahlreiche Beſtellungen zu fördern getrachtet, was um ſo dankenswerther, als dieſe Specialität, an welcher ſich doch Treue, Eingehen auf das Vorbild und künſtleriſcher Sinn und Geſchmack ganz beſonders heranbilden, am meiſten und zwar durch die Photographie in Verfall gerathen iſt. Profeſſor Louis Jakoby (Berliner), der eminente Techniker, welcher ſeit 12 Jahren in der akademiſchen Kupferſtecherſchule die tüchtigſten Künſtler heranbildet, erhielt den Auftrag der „Kaiſerporträts", in deren Serie er den Bildnißſtich wieder zu lebendiger Anerkennung gebracht hat; dem greiſen Axmann ward ſodann das Porträt Grillparzers, Kleditſch das Porträt Kaiſer Joſephs und Leopold Schmidt das Bildniß Maria Thereſia's beſtellt. Der Specialiſt Bültemeyer endlich vollendete in demſelben Auftrage den bekannten Prachtſtich des Stephansdomes und arbeitet gegenwärtig am großen Stich der Votivkirche, während Fiſcher, welcher ſich derzeit in Rom befindet, einen trefflichen Stich nach Canaletto (Anſicht von Schönbrunn) beſorgt hat. Bültemeyer, wie Unger ein geborener Hannoveraner, iſt ſeit 24 Jahren in Wien, wo er zuerſt in das Atelier des Architekten Ludwig Förſter trat und ſodann bei Hanſen architektoniſche Schattenlehre und Perſpective ſtudirte. Der Architekturſtich ward denn auch ſein ſpecielles Fach, ſo daß heute der weitaus

größte Theil der in Wien gestochenen Architekturblätter aus dem Atelier Bültemeyer herrühren. Seit einigen Jahren arbeitet dieser Künstler, welcher wiederholt mit Medaillen ausgezeichnet worden, an der v. Waldheim'schen „Bauzeitung".

Eine ganz besonders erfreuliche Illustration erhält die Thätigkeit des Oberstkämmereramtes zur Hebung der graphischen Künste in den graphischen Prachtwerken, welche dieser Thätigkeit ihr Entstehen verdanken. So ist vor einigen Monaten auf Befehl des Kaisers und unter Leitung des Grafen Crenneville eine Infolio-Monographie von Schönbrunn von Quirin v. Leitner erschienen, welche bezüglich ihrer herrlichen Ausstattung durch Radirung (Ansichten und Interieurs von Unger und Rudolf Alt), Kupferstich und Heliogravure auf dem Gebiete unseres heimischen Bücher-Illustrationswesens wirklich Epoche macht. Graf Crenneville hat zu diesem Werke die bewährtesten Specialkräfte mit großer Liebe und Sachkenntniß herangezogen. Es soll, wie ich höre, dies Prachtwerk eine Serie von ähnlichen Publicationen eröffnen, welche die Vorführung der an historischen Erinnerungen so reichen habsburgischen Kaiserschlösser mit all ihren Kunstschätzen und Ausstattungsherrlichkeiten in einer durch Wort und Bild gleich hervorragenden wissenschaftlich wie künstlerisch illustrirenden Weise zum Gegenstand haben werden. Hierher gehört auch ein großes Album des kaiserlichen Thiergartens, für welches gegenwärtig der Landschafter August Schäffer und der Thiermaler Pausinger Radirungen und Arbeiten in Heliogravure (auf Kupfer übertragenes Lichtbild, welches die Vortheile der geätzten Platte zuläßt) ausführen.

Während von dieſer Seite den graphiſchen Künſtlern die werkthätigſte Ermunterung zu Theil wurde, vollbrachte andrerſeits in der Stille des Kupferſtichcabinets der Hofbibliothek ein ebenſo verdienſtvoller als beſcheidener Mann, der Cuſtos dieſes Departements, Profeſſor v. Perger, eine jener mühevollen Arbeiten, welche ſich im Hintergrunde des öffentlichen Intereſſes geräuſchlos vollziehen und dem Unermüdlichen ſelbſt meiſt kaum andern Dank eintragen, als die aus inniger Liebe zur Sache und erfüllter Pflicht geſchöpfte innere Befriedigung. Perger begann nämlich im Jahre 1868 eine Zuſammenſtellung und Completirung der graphiſchen Künſtler Oeſterreichs, deren Werke nunmehr in 250 Großfoliobänden, über 20.000 Blätter enthaltend, einem eingehenden Studium zugänglich geworden ſind, ſo daß auf dieſe Weiſe zum erſtenmal die Möglichkeit geboten wird, einen Ueberblick über die öſterreichiſche Kunſt und ſomit eine ſichere Baſis für eine echte, weder erſchwindelte, noch „äſthetiſirte“, Geſchichte der heimiſchen Malerei zu gewinnen. Cuſtos v. Perger, welcher ſelbſt Pinſel und Radirnadel zu führen weiß, wanderte von einem Kunſthändler zum andern, ließ ſich ſämmtliche Mappen vorlegen, ſuchte, prüfte, wählte, kaufte ſo lange als es etwas zu kaufen gab, um dann an das Ordnen der Meiſter zu gehen, von denen er viele perſönlich gekannt hat. Viele Blätter ſind da Unica, welche geradezu unbezahlbar erſcheinen und die Vollſtändigkeit iſt eine ſo große, daß ſelbſt die Radirungen und ſonſtigen graphiſchen Verſuche der Dilettanten nicht fehlen, unter welchen ſich mehrere Mitglieder des Erzhauſes und der hohen Ariſtokratie befinden.

Für einen nachhaltigen Aufſchwung der graphiſchen Kunſt indeß konnte die Anregung des Oberſtkämmereramtes

selbstverständlich nicht genügen. Da bildete sich nach dem Muster der Pariser „Société de gravure“ die hiesige „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, welche nunmehr in's fünfte Jahr ihres von den erfreulichsten Resultaten begleiteten Wirkens getreten ist und vor Kurzem behufs Erweiterung ihres Wirkungskreises neue Statuten ausgegeben hat. Bereits auf der Weltausstellung zeigte das junge Unternehmen Proben seiner Leistungsfähigkeit, welche sich den Arbeiten der französischen Chalkographen würdig an die Seite stellen konnten. Seit dieser Zeit haben sich die Mittel des Vereins, welcher die kaiserlichen Majestäten zu seinen Gründern zählt, in so namhafter Weise vermehrt, daß das Programm bedeutend erweitert und große Summen der Inangriffnahme großer Arbeiten gewidmet werden konnten. In den ersten drei Jahren waren semestrielle Albumhefte erschienen, welchen im verflossenen Jahre hinzugefügt wurden: die erste Lieferung eines großen Galleriewerkes, welches im Beginne hauptsächlich die älteren Meisterwerke der Wiener Gallerien bietet und als außerordentliche Publication das Führich-Album, acht Zeichnungen zur Parabel vom „verlorenen Sohne“, in Kupfer gestochen von Petrak. Das Galleriewerk hat mit einer Prachtradirung von Professor Unger nach Rubens' „Altarbild mit San Ildefonso und Isabella“ (Außenseite) — eine der Perlen des Belvedere — in wirklich vielversprechender Weise debütirt. Bekanntlich zeichnet sich dieses Bild, welches Maria Theresia für die Gallerie erworben hat, durch seine wunderbar wirkungsvolle Beleuchtung aus, deren so schwieriger Wiedergabe die Radirnadel des genialen Meisters in überraschender Weise gerecht worden ist. William Unger steht heute in der deutschen Kunst als „Maler“

mit der Radirnadel unerreicht da. Kein anderer Meister weiß das Original dem geistigen Gehalte wie der Ausdrucksweise nach so charakteristisch wiederzugeben, wie Unger, welcher mit seiner ganzen Individualität in dem wiederzugebenden Kunstwerke aufgeht. Keiner beherrscht so vollständig die Form und ist in solchem Grade im Stande, die Weise des Malers, mag diese auch eine leichte, skizzenhafte sein, nachzuempfinden. Daher das unglaublich rasche Schaffen, die Lebendigkeit und Frische seiner Radirnadel, welche nie tastet, nie verlegen ist, nie ängstlich imitirt. Um diese Frische des Eindrucks nicht zu beeinträchtigen, zieht Unger, wie ich mich selbst überzeugt habe, es vor, eine verfehlte Platte neu zu beginnen, als Correcturen anzubringen.

Die ungemein findige Technik Ungers ist vorwiegend eine malerisch-coloristische, die Linie ihm also gewissermaßen ein Mittel zum Zweck, welches nur als technisches Charakteristikon des Originales, also vorwiegend im Licht, bei der Wiedergabe zu herrschender Geltung gelangt; sonst sucht Unger mit Benützung jedweden Effectes das Original im Ton zu erreichen und dessen Farbenzauber, wie ihm dies bei obengenanntem Altarbilde so wunderbar gelungen, durch die verschiedenartigsten Behandlungsweisen wiederzugeben. Der Fleiß Ungers ist außerordentlich; um sich den Blick frisch zu erhalten, hat er immer verschiedene Platten zugleich in Arbeit. Am liebsten sind ihm die Niederländer, die ihm nach dem Gesagten begreiflicherweise am nächsten liegen. Buffa in Amsterdam läßt denn auch ebensowenig wie unsere chalkographische Gesellschaft diese brillante Nadel zur Ruhe kommen.

Unter den hervorragenden, theils fertigen, theils in Vorbereitung begriffenen Werken, welche der „Gesellschaft

für vervielfältigende Kunst" ihr Entstehen verdanken, nenne ich nun nächst dem Prachtstich Sonnenleiters nach Kurzbauers „Ereilten Flüchtlingen", einen kleineren Stich desselben Meisters nach Rubens' „Boreas entführt die Oreithyia", welcher, außerordentlich gelungen, bezüglich der chalkographischen Reproduction uns für eines der kostbarsten Meisterwerke Rubens', die Sonnenleiter contractlich übernommen hat, zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Dieses Meisterwerk, zu dessen Wiedergabe der erwähnte Künstler sich einen Zeitraum von acht Jahren bedungen, ist kein geringeres als das „Venusfest" (Belvedere). Sonnenleiter ist Nürnberger, auf der Dresdener Akademie gebildet und vollendete seine erste Platte vor 24 Jahren, worauf er nach Wien kam. Außer den genannten Arbeiten sind von ihm noch besonders bekannt: ein reizender Stich nach Knaus' „Mädchen mit jungen Katzen" (gold. Medaille) und die Wiedergabe des berühmten Defregger'schen Speckbacherbildes. Von weiteren Stichen hofft Professor Jacoby Raphaels „Schule von Athen" in zwei bis drei Jahren zu vollenden und gedenkt Vogel mit dem Porträt der „Louise de Tassis" (Van Dyck) aus der Liechtenstein'schen Gallerie im nächsten Jahre fertig zu sein. Letzteres Blatt wird die Größe der bekannten Mandel'schen „Bella di Tiziano" haben. Der junge und talentvolle Kupferstecher Ernst Forberg (Schüler Kellers in Düsseldorf) arbeitet unausgesetzt seit längerer Zeit an den Albumblättern der Gesellschaft. „Die Weinprobe" (Kurzbauer), die „zwölf Monate" (Deckengemälde im Palais Guttmann von Eisenmenger) sind bekannt. Forberg hat diesen Arbeiten noch Stiche nach Knaus, Camphausen, Angeli hinzugefügt und ist jetzt an einem großen Bilde nach Bendemann beschäftigt. Auch Klaus stellt

einen Kupferstich nach Waldmüllers „Johannes-Andacht" in Aussicht, indeß unter der Leitung Jacoby's das Rahl'sche „Prosceniumbild" aus der hiesigen Oper von Pfründer gestochen wird. Eine besondere Rührigkeit herrscht auch im Auftrag der Gesellschaft im chalkographischen Atelier des Münchener Professors Raab, welcher eben selbst den Kaulbach'schen „Wilhelm Tell" unter dem Stichel hat und das Porträt „Wallensteins" von Van Dyck (Liechtenstein-Gallerie) mit nächstem in Angriff nehmen wird, während unter seiner Leitung seine Tochter Doris und mehrere bedeutende Talente (Rauscher und Martin) an Platten für das Gesellschafts-Album beschäftigt sind. Doris Raab — die deutsche Claudia Stella — welche im vierten Hefte Laufbergers reizende „Jagdfanfare" gestochen hat, ist vor einiger Zeit an Piloty's „Maria Stuart wird das Todesurtheil verkündigt" gegangen.

An Radirungen sind indeß erschienen: ein Unger (Rembrandts „Judenbraut"), ein Raab (Knaus' „Schusterjungen") und ein Fischer (Poussin, „Landschaft"). Vom Holzschnitt erwartet man nicht minder Bedeutendes, indem die hervorragendsten Xylographen mit würdigen Aufgaben betraut wurden. So hat die Gesellschaft von der Wittwe des für die historische Kunst leider so früh geschiedenen Alfred Rethel aus der Düsseldorfer romantischen Schule das Recht zur Vervielfältigung des „Hannibalzuges" erworben, und mit der xylographischen Reproduction dieses großartigen Compositionen-Cyclus den als tüchtigen Stylisten bekannten Dresdener Professor Bürkner beauftragt, welcher diese Arbeit nunmehr in glänzender Weise vollendet hat. Dürers sogenannte „Grüne Passion" (Albertina) in „clair-obscur" in Holz zu schneiden, wurde bei Bader bestellt, dagegen hat sich der große Farben-

holzschnitt von Dürers herrlichem Dreifaltigkeitsbild im Belvedere, mit dessen Ausführung Schönbrunner und Paar betraut wurden, einigermaßen verspätet, weil während der Weltausstellung das Original zum Copiren nicht zugänglich war, somit die Zeichnung auf dem Holzstock nicht vollendet werden konnte.

Auf dem Gebiete der Medailleurkunst haben wir den Leiter der akademischen Graveurschule, Professor Radnitzki, einen ausgezeichneten Techniker, den hochbegabten Kammer-Medailleur Tautenhayn und den Porträt-Medailleur Scharff genannt. Hinzufügen können wir noch Carl Schwänzer und den Bildhauer-Graveur Professor Cesar, welche mit Rudolf Weyr drei Weltausstellungsmedaillen geliefert haben. Josef Tautenhayn, welcher im März d. J. den einen Reichel'schen Preis für sein Prachtmodell eines plastischen Schildes (Kampf der Lapithen und Centauren) erhalten hat, ist ein Talent ersten Ranges, dessen Ermuthigung und Förderung wir wieder der Initiative des Oberstkämmerers Grafen Crenneville verdanken. Tautenhayn hat in seinem Schildmodelle wieder einmal gezeigt, daß der Medailleur als Bildgraber ein tüchtiger Figuralbildhauer sein muß, soll er etwas echt Künstlerisches leisten; denn kaum liegt in einer Kunst das gänzliche Aufgehen in der Technik näher als in der Bildgraberkunst. Unser Künstler, der, so viel ich weiß, beim alten Professor Bauer seine erste Ausbildung genossen, hat strenge Studien nach der Natur und der Antike gemacht und seine Modellirungen zeugen von einer seltenen Fertigkeit aus dem Großen plastisch zu reduciren. Die erste große Arbeit des Künstlers waren die Modelle zu den ungarischen Krönungsmedaillen. Später errang sich Tautenhayn durch die beiden im Auftrage des Oberstkämmerers angefertigten Orientreise-

Medaillen des Kaisers (Suez und Jerusalem) seine Ernennung zum Kammer-Medailleur. Diese letzteren Medaillen sind eben so poetisch concipirt als technisch meisterhaft ausgeführt; die Suez-Münze zeigt auf der Kehrseite das Morgenland als herrliche Frauenfigur auf einer Sphinx sitzend, an deren Plinthe Hieroglyphen eingegraben sind. Die Jerusalem-Medaille verewigt den 19. Nov. 1869, wo bekanntlich Kaiser Franz Josef — der Inschrift auf der Münze zufolge der erste Kaiser aus dem Westen, welcher nach den Kreuzzügen solche Pilgerschaft vollbracht — das Erlösergrab besuchte. Die Kaiserköpfe auf den Bildseiten der beiden Medaillen gehören zu den besten Porträten unseres Monarchen. Tautenhayns feiner, schmeidiger Grabstichel ist überhaupt berufen gewesen, alle denkwürdigen Ereignisse der letzten Jahre zu verewigen. Seine neueste Medaille verherrlicht die Enthüllung des Kaiser Max-Denkmals in Triest. Es ist einer der originellsten Medaillen-Entwürfe, die ich gesehen, indem auf der Bildseite das auf dem Revers dargestellte Monument rings um den Kaiserkopf gruppirt erscheint. Das Porträt des unvergeßlichen Kaisers Max ist ganz besonders gelungen.

Anton Scharff, dessen Leistungen bereits auf der Collectivausstellung der Graveurie gelegentlich der denkwürdigen Eröffnungsexposition des österreichischen Museums Anerkennung gefunden haben, lernte ebenfalls bei Professor Bauer das Modelliren und Bossiren. Seitdem ist seine Kunstfertigkeit als Bildniß-Medailleur in stetem Zunehmen begriffen. In seine Arbeiten gelangt ein gesunder, frischer Naturalismus mit einem seltenen Blick für das Individuelle zum Ausdruck, während die Technik bei freier, breiter Behandlung große Präcision aufweist.

Nachtrag zur Architektur.

Die Kuppelkirche in Fünfhaus. — Privatbauten.

Im September 1875.

Die vierte und bedeutendste gothische Kirche, welche Oberbaurath Professor Schmidt seit einem Decennium in Wien gebaut hat, wird im nächsten Monat feierlich dem Culte übergeben werden. Es ist dies: „Unsere liebe Frau zum Siege“ in Fünfhaus, welche vor neun Jahren begonnen, nunmehr bis auf wenige Theile der inneren Ausschmückung fertig dasteht. Diese schöne Kirche, als Meisterstück der Ziegeltechnik und gothischer Kuppelbau gleich interessant, bietet ein mächtiges, von stolzem Dom bekröntes Achteck mit absidialem Presbyterium, einem Capellenkranz und vorgelegtem, originell behandeltem Portale mit zwei schlanken, flankirenden Thürmen. Der Anblick ist ein malerisch-imposanter durch die Kühnheit sowohl als den baulichen Reiz der Verhältnisse. Die Kuppel mißt außen bis zur Spitze des Giebelkreuzes 212 Fuß in der Höhe, 90 Fuß in der Spannweite und ist musivisch mit lichtgrünen, schwarzen und violetten Schieferplatten eingedeckt. Die niedrigeren, vortretenden Thürme klammern sich durch ein Strebebogensystem malerisch an die Baumasse an. Die Capellen springen an den Ecken des Acht-

ecks in freigruppirter Anlage aus, wodurch der kühn aufstrebende Rundbau eine glückliche architektonische Kräftigung erhält.

Die Länge der Kirche im Innern vom Portal, über welchem der Musikchor angebracht ist, bis zur Presbyteriumecke beträgt 135 Fuß, die Breite von einer Wand zur anderen (in der Richtung der Querachse) mißt 104 Fuß, während die acht schlanken, freistehenden Pfeilerbündel, welche die Wölbung emporheben, mit ihren Ogiven im Lichten 55 Fuß hoch sind. Die Kuppel selbst mißt innen im lichten Durchmesser 56½ Fuß, während ihre Höhe bis zum Schlußstein des Gewölbes 110 Fuß beträgt. Es lohnt sich der Mühe, zum Dachstuhle emporzusteigen, um die ganze Kühnheit und Festigkeit der technisch wirklich ausgezeichneten Construction in der Nähe zu bewundern. Der Weg schwingt sich malerisch-verwegen über gothische Strebebogenbrücken und kühne Treppenpfade durch eine reichphantastische Fialenvegetation kuppelauf. Es wird einem ganz mittelalterlich-romantisch zu Muthe, wenn man auf diesen hochschwebenden Altanen lehnt und auf die lichten Steinblumen hinabschaut, die aus dem warmrothen Ziegelbau wie frische Triebschößlinge emporsprossen. Architektonisch interessant ist die Construction des Gewölbes nach gothischem Princip. Dasselbe ruht nämlich nicht im eigentlichen Sinne auf den von acht Pfeilerbündeln und eben so vielen Einzelsäulen getragenen überhöhten Bögen, sondern die Gurten und Rippen des Gewölbes übernehmen die Last der zwischen ihnen eingewölbten Kappen, um diese Last in den 16 Angriffspunkten an das Mauerwerk zu übertragen. Bekanntlich unterscheidet sich dadurch die gothische Kuppelconstruction von der des Renaissancestyles, dessen Kuppel-

gewölbe gleichmäßig längs seines Aufstandes auf der Mauer die Gesammtlast übermittelt.

Wir steigen in die Kirche hinab. Im Presbyterium stehen noch die Malergerüste und man sieht nur einzelne Wandbilder verdämmern, indeß das goldene „Agnus Dei“ vom Schlußsteine der Wölbung funkelt. Altar und Kanzel werden nach der Zeichnung des Architekten selbst von Schönthaler in weißem Kaiserstein ausgeführt. Die äußeren Bildhauerarbeiten der Kirche sind von Joseph Pokorny. Hinter den Pfeilern öffnen sich die Portalogiven der Capellen und die tiefen Wandräume zwischen den Pfeilern des Achtecks, welchen breite, viergetheilte Fensterbögen mit spärlich bemaltem Maßwerk und glitzernden „Batzenscheiben“ Licht spenden, nehmen die Beichtstühle ein. Die Fenster im Presbyterium, in der Kuppel und den Capellen, theils zweitheilig, theils einfache Ogiven, sind sämmtlich von Karl Geyling mit flotter Technik und wenn auch nicht durchwegs, doch im Allgemeinen befriedigender Farbengebung gemalt; die Malereien, nur ornamental, keine eigentlichen Bilderscheiben, bieten im Presbyterium die gefälligsten Muster. Baulich ungemein reizvoll sind die dreifüßigen Gewölbe hinter den Pfeilern, welche, etwas niedriger als diese letzteren gehalten, von Rundfenstern gedämpftes Licht erhalten. Sie vermitteln constructiv den äußeren Baukörper der Kirche mit dem freitragenden Pfeilerachteck und sind in den Feldern roth grundirt und goldgestirnt, während alle anderen Gewölbefelder ihre traditionellen Sterne auf blauem Grunde erhalten haben. Dies führt mich auf die Polychromirung der Kirche, welche von den Brüdern Schönbrunner im Ganzen in glücklicher Weise ausgeführt worden ist. Der Plan

dazu rührt, wie ich bereits an einer andern Stelle dieser Blätter bemerkt, im Auftrage und nach theilweisen Angaben des Erbauers der Kirche selbst vom Architekten Machytka her, hat indeß in der Folge manche Abänderung erfahren, vornehmlich in der Kuppel, welche der polychromischen Behandlung erhebliche Schwierigkeiten bereitet. So wie die Kuppel sich jetzt darbietet, scheint mir der Goldstern der Wölbung in seinen Ausstrahlungen etwas zu groß und die Wirkung der Constructionstheile etwas zu licht in der Farbe. Die Achteckspfeiler, welche mit einem horizontalen Streifenmuster in gelb-weiß, roth-braun und schwarz behandelt sind, frappiren durch einen etwas starken, gelben Localton.

Hoch aus goldener Aetherglorie blickt ein „Erlöser" vom kolossalen Schlußstein. Von hier versendet der Kuppelstern zwischen den mit reich gesticktem Ornament übernetzten Rippen seine ewigen Gnadenstrahlen, in welchen sich dem Wonnenspender zunächst vier Evangelisten und eben so viele Kirchenväter wonniglich baden. Wo die letzten Flackerspitzen in tieferen, ruhigblauen, goldbestirnten Himmelstriften verglühen, ruhen im Palmenschatten mit der Vergnügtheit ewiger Paradiesesbewohner sechzehn heiliggesprochene Gruppen von Propheten und geistlichen Ordensgründern auf regenbogenfarbigem Wolkenrain. Gleitet hierauf der Blick über die funkelnde Brüstung der Tamburgallerie nach dem Presbyterium herab, so haftet er auf dem „Triumph Mariens", den über dem hohen Portalbogen des Sanctuariums Karl Schönbrunner gemalt hat. Derselbe Historienmaler schmückt auch die breite Untersicht des Bogens mit acht goldgrundirten Medaillons, wo die Brustbilder von „Märtyrinnen" erscheinen. Das Presbyterium selbst, dessen siebenrippiges

Gewölbe in sonniger, vom bunten Sprühlicht der Fenster feierlich gedämpfter Pracht erglüht, ist durch einen Cyclus von sechs Wandbildern, das „Leben und Leiden Christi" behandelnd, belebt, welche der vor Kurzem verstorbene Monumentalmaler Madjera componirt und zum Theil noch selbst ausgeführt hat. Ueber den Kapelleneingängen malt Karl Schönbrunner acht Bilder aus der „Kindheit Jesu", welchen ein gewisser anspruchsloser, naiv-legendarer Reiz innewohnt. Die Wandnischen zwischen den Pfeilern werden mit reichornamentirten Purpurteppichen bemalt, was einen wirkungsvollen Contrast zu den Bogenuntersichten bilden dürfte, welche — es erinnert mich dies an die von Schmidt restaurirte Anastasien-Kirche in Verona — allenthalben weiß grundirt und mit feinem, geschmackvollem Farbenornament behandelt worden sind. Recht gefällig wirkt endlich die farbige Behandlung der Pfeiler- und Säulencapitäler, wo Goldlichter aufgesetzt erscheinen.

Wir wollen nun noch einen Blick auf die neuesten Privatbauten werfen. Es kann im Allgemeinen nicht genug bedauert werden, daß die großen, in besseren Zeiten geplanten, baulichen Veränderungen in der Wiener Altstadt gerade jetzt, wo eine Erholung der wirthschaftlichen Verhältnisse noch kaum bemerklich wird, in Angriff genommen worden sind. Trugen sich auch vorher die Entwürfe mit großen, im düsteren Straßengewirr von Alt-Wien um so wohlthuenderen Verschönerungen, so mußte doch begreiflicherweise nach der Hand der knapperen Zeit gemäß knapper vorgegangen werden; denn der Ruf nach Luft und Licht ward am Ende zu laut, als daß die Inangriffnahme der Arbeiten überhaupt für bessere Tage verschoben werden konnte.

Beginnen wir beim altehrwürdigen Graben, dem einst so glanzvollen Mittelpunkte des vormärzlichen Wien, wo die Spitzhaue des Demolisseurs die ersten großen Breschen gelegt. Hier ist bisda unter einigen bedauerlichen Façaden nur ein Prachtbau im metropolitanen Sinn erstanden, welchen die Stadt-Baugesellschaft nach den Plänen der hochbegabten Architekten Wagner und Thienemann aufführen läßt. Er nimmt an der Ecke der Bräunerstraße die Stelle eines alten Spätrenaissance-Hauses ein, dessen schöner Arcadenhof leider mit zum Opfer fallen mußte. In etwas zopfig angehauchter italienischer Renaissance gehalten, zeigt er eine imposante Hauptfaçade mit kolossalen Säulen-Monolithen aus Veroneser Rothmarmor, Monumentalbalconen mit vergoldeter Brüstung und einer originellen Geschoßanlage. Das Project Fränkels zur Erweiterung des Stephansplatzes und Anlegung einer vorläufig vom Bauernmarkt und später von den Tuchlauben auf das Hauptportal (Riesenthor) des Domes zu richtenden neuen Straße, mit Verlängerung der Schulerstraße, ist bereits in Ausführung begriffen. Für den neuen Paläste-Complex hier im Herzpunkt der Stadt wäre eine monumentale Gruppenanlage mit Arcaden und einer Central-Passage, wie letztere nachgerade fast in allen Hauptstädten existirt, gewissermaßen selbstverständlich gewesen. Leider hat der Plan von derartigem nichts als eine behufs Durchgangs projectirte Fortsetzung der beiden Passagen vom Azienda- und Trattnerhof aufzuweisen. Die neue Straße — Riesenthorstraße — erhält eine Breite von 48 Fuß und der Gewinn an Tiefe wird für den Stephansplatz beiläufig 24—30 Fuß betragen; mehr ist von dem so kostbaren Terrain hier nicht zu erübrigen. In der verlängerten Schulerstraße wird Otto

Wagner einen Häuſerſtock mit Palaſtfaçaden bauen. Gegenüber dem Aziendahof und am faſhionablen „Kohlmarkt“ errichtet eben Architekt Tiſchler ſtattliche Neubauten. Nicht vergeſſen darf ich endlich den Zubau des alten Bankgebäudes in der Schenkenſtraße, welcher nach den Plänen des Oberbaurathes Schmidt in deutſcher Renaiſſance ausgeführt worden iſt und in der Behandlung der Profile einige Derbheiten aufweiſt.

Im zweiten Bezirke iſt's vornehmlich der „Volkert“, d. h. der zwiſchen der Kaiſer Joſefſtraße, dem Augarten, der Nord- und Nordweſtbahn gelegene neue Stadttheil, welcher beinahe über Nacht aus der Erde emporwächſt. Architektoniſch Bedeutendes bietet er übrigens wenig, wenn man die ſchon ſeit einiger Zeit beſtehenden Neubauten der Bau-Dioscuren Claus und Groß ausnimmt. Einige paſſable Façaden findet man in der Kaiſer Joſef- und Nordbahnſtraße, ſonſt gehört hier meiſt Alles in die Kategorie der Fa-presto-Bauten, welche den Stempel der „Bau-Clique“ an der Stirne tragen. Einen Neubau muß ich indeß ausnehmen, nämlich das nunmehr vollendete, von Profeſſor Bäumer erbaute Palais des Baron Haber-Linsberg am Praterſtern. Es iſt ein eleganter moderner Renaiſſancebau mit kuppelgekröntem Eckpavillon und maſſivem Rundbalcon. Die Vorhalle ruht auf doriſchen Säulen, die Haupttreppe, mit prachtvollem, ſchmiedeeiſernem Geländer (Schmiedeeiſen wird jetzt zu baulichen Ausſtattungszwecken ſehr häufig verwendet), iſt freitragend und ſehr raumausgiebig. Die Hofanlage mit Square, welche an die Adelspaläſte des Pariſer Faubourg Saint-Germain erinnert, wird dem Haupteingang gegenüber von einem im Hauptgeſchoß gelegenen Wintergarten in eleganter Eiſenconſtruction beherrſcht.

Eine Anzahl von Villenhäusern erſteht ſeit einiger Zeit auf den ſogenannten Metternich'ſchen Gründen im dritten Bezirke. Es iſt dies innerhalb der Linien eines der wenigen Viertel, wo die Anlegung kleiner Vorgärten bei Neubauten beliebt worden iſt. Bekanntlich erfreuen ſich nicht wenige deutſche Städte, und zum Theil ſelbſt in verkehrsbelebten Vierteln, wie beiſpielsweiſe München in der Max-Vorſtadt und Dresden im „Engliſchen Viertel", des Beſitzes von mit Vorgärten angelegten Straßen, während dieſe maleriſche Anlage in Wien bei den hohen Baugrundpreiſen leider nur ſelten angetroffen wird. Auf den Metternich'ſchen Gründen bauen die Architekten Fränkel (drei Villenhäuſer für Herrn v. Schleſinger), Wurm (Villa des Herzogs von Naſſau), Streit, Rumpelmayer, Roth und Kellner, Kreuter ꝛc. Von Rumpelmayer, dem Architekten des Ludwig Erlanger'ſchen Palais, iſt das neue Hôtel der engliſchen Botſchaft, deſſen bequeme innere Eintheilung und ſolid-elegante, comfortable Ausſtattung mit Recht vielen Beifall finden. Von Roth und Kellner iſt nebſt einem Zinspalais von origineller Anlage eben ein reizendes deutſches Renaiſſance-Haus im Entſtehen. Seit Freudenberg mit ſeinem anmuthigen Hauſe in dieſem Styl unweit des Paradeplatzes ſo viel Glück gemacht hat, kommt die deutſche Renaiſſance für das Wohnhaus in Mode. Vom künſtleriſchen Standpunkte iſt dies immerhin erfreulich, wenigſtens gewährt dieſer maleriſche Styl den Architekten viel zeichneriſchen Spielraum. Das Roth'ſche Haus zeigt eine gefällige Portalanlage und reichen, von Profeſſor Raffelsberger und ſeinen Schülern ausgeführten Sgrafittoſchmuck. Hinter dieſem Hauſe ſoll inmitten einer Parkanlage das deutſche Botſchaftspalais erbaut werden. Am Rennweg be-

gegnen wir einem vom Architekten Streit, einem tüchtigen Schüler van der Nülls, für Herrn v. Rapp gebauten Hause von mäßiger Größe; es ist dies eines jener Muster des vornehm-bürgerlichen, in seiner besitzstolzen Lebensbehaglichkeit abgeschlossenen Wohnhauses, wie es inmitten unserer zinspalastlichen Bauherrlichkeit umsomehr anmuthet, als es seltener ist.

Eine großartige bauliche Zierde wird der dritte Bezirk in dem Um- und Ausbau der geologischen Reichsanstalt (Rasumoffskygasse) erhalten, wozu Architekt Machytka im Staatsauftrage den Entwurf mit Rücksicht auf ein mit dem Institut zu verbindendes Staatsgymnasium mit Lehrerbildungsanstalt ausgearbeitet hat. Der früher durch seine prachtvollen Baumgruppen bekannte Park des Palastes ist bereits im Weltausstellungsjahre zu Baugründen parcellirt worden und neue Straßen sind darauf bereits im Entstehen begriffen. Mit Rücksicht auf diese Anlage plant nun Machytka einen Bau, welcher in der Form eines E seine imposante Hauptfront dem Donau-Canal zukehrt. Der kuppelgekrönte Mittelbau zeigt eine frei vortretende Säulenstellung mit griechischem Giebel, während die beiden Flügelbarren des E durch ein Monumentalgitter mit einander verbunden werden und so ein herrlicher, mit Brunnen und Gartenanlagen zu belebender abgeschlossener Vorhof gewonnen wird, welcher dem ganzen Bau um so mehr einen vornehm-herrschenden Charakter verleihen dürfte, als das ansteigende Terrain für eine solche Anlage besonders günstig erscheinen muß. Weil ich gerade bei Machytka bin, will ich hier einschieben, daß dieser Architekt vor Kurzem im Staatsauftrage noch ein anderes Project und zwar im Vereine mit seinem Freunde Franz Schmoranz

ausgearbeitet hat. Es ist dies der Entwurf für ein Residenzgebäude des griechisch-orientalischen Bischofs in Zara nebst Seminar und theologischer Schule, welcher eine meisterhafte Lösung einer innerhalb großer Terrainschwierigkeiten eng umschriebenen architektonischen Aufgabe bietet. Der Bau ist in byzantinischem Styl gehalten und wird ein hinter der Stadt gelegenes Ravelin mit reizender Fernsicht bekrönen.

Auf der Wieden steht desgleichen die Bauthätigkeit in vollem Saison-Flor; hier bauen gegenwärtig die Architekten Schachner, Baurel, Claus und Groß, Dörfl, Burger, Girette ꝛc., im Allgemeinen nicht ohne Erfolg, aber zuweilen übrigens denn doch zum Bedauern des kunstempfindenden Menschen, daß an manch' schönem Punkte der Metropole mehr dem Bauunternehmer, als dem Baukünstler Gelegenheit zur Entfaltung geboten wird. Einem hübschen deutschen Renaissance-Hause von Herrn Burger, dem Architekten des Herzogs von Modena, begegnen wir in der Carolinenstraße. Das ob der Gemächlichkeit seines Fortschreitens bisher bekannte Palais Rothschild (Theresianumgasse) hat neuerdings tüchtige Fortschritte gemacht. Es wird vom Pariser Architekten Jean Girette in französischer Renaissance (Henri II.) erbaut, zeigt dem Parke zu eine prächtig sculptirte Steinfaçade mit Terrassenanlage und erhält eben einen Zubau für das Privatmuseum des Hausherrn. Styl sowohl als Echtheit des Materiales sichern dem Bau einen gewissen monumentalen Werth. Die beiden neuen Häuser, welche der so talentvolle Schachner in der Waaggasse (beide für Herrn Prantner) baut, wollen mir nicht so ganz behagen. Das größere zeigt eine durchaus gemalte Façade, aber ich kann die Malerei mit der baulichen Form nicht recht in Einklang bringen.

Vier franzöſiſche Pavillon-Dächer mit vergoldeten Hampen künden den neuen Tract der rieſigen Stiftskaſerne ſchon von fern über das Häuſermeer an. Der urſprüngliche Plan des für Officierswohnungen beſtimmten Prachtgebäudes rührt von dem Architekten Hubetz her, iſt jedoch von dem ſpäteren Architekten Schweigl hie und da abgeändert worden. Die Grundriß-Löſung iſt indeß immerhin eine muſterhafte geblieben. Bildhauer Pilz führt als vornehmſten plaſtiſchen Schmuck dieſes Baues eine überlebensgroße Kaiſerſtatue aus carrariſchem Marmor aus. Setzen wir unſere Wanderung fort, ſo finden wir am Votivkirchenplatz mehrere Häuſer (deutſche Renaiſſance) nach den Plänen Herrn v. Ferſtels theils fertig, theils im Entſtehen. Die nunmehr vollendete General-Commandantur, welche Profeſſor Doderer, insbeſondere auch durch ſeine reizenden Bauten in Mehadia (Herkulesbad) beſtens bekannt, gebaut hat, imponirt durch die Portalatlanten des Bildhauers Pilz und die maſſig-prächtige Anlage des gewaltigen Quadratbaues. Das Veſtibüle ruht auf koloſſalen Marmorſäulen und der Mittelhof iſt äußerſt zweckmäßig angelegt. Man rühmt mit Recht die treffliche Löſung der räumlichen und communicatoriſchen Fragen in dieſem militäriſchen Regierungsſitze. Das neue von Oberbaurath v. Ferſtel erbaute Palais des Fürſten Johann Liechtenſtein in der Roßau geht ebenfalls ſeiner Vollendung entgegen. Im Imperialſtyl (1800) gehalten, kehrt der Palaſt dem großen Park ſeine Hauptfront zu, welche einen Mittelbau mit großartiger Balcon-Terraſſe und zwei Flügeln aufweiſt. Zwei wuchtige korinthiſche Syenit-Monolithe halten über der Terraſſe ein flaches triumphbogenartiges „Tympanon" empor, durch welches etwas ſeltſamerweiſe das maſſive Hauptgeſimſe des Palaſtes durch-

geführt erscheint. Die einarmige Haupttreppe mit Carraramarmor-Geländer läuft mit der Hauptfront parallel. Die reichen plastischen Plafonds sind vom Bildhauer Pokorny und die Ausstattung wird durch keinen Geringeren besorgt, als die beiden Professoren am österreichischen Museum, Architekt Storck und Maler Sturm — ein Zusammengehen, das allerdings zu den höchsten Erwartungen berechtigt. Bezüglich der inneren Ausschmückung unserer Paläste überhaupt mache ich eine Bemerkung. Es ist bekanntlich in dieser Beziehung eine Zeit lang des Guten allzuviel geschehen, stellenweise zwar viel geschmackvolle Pracht, nicht selten aber auch ein decoratives Protzenthum entfaltet worden, welches, auch abgesehen von wirthschaftlichen Gründen, schon aus Geschmacksgründen schließlich eine Reaction hervorrufen mußte, die denn auch im Innern der neuesten Paläste (insbesondere der vom Architekten Tischler erbauten) bereits fühlbar geworden ist, während bei den Außenfronten die farbige Behandlung sich einer zunehmenden Beliebtheit erfreut. Was schließlich die neue „Donaustadt" anbelangt, so ist da noch nichts Monumentales zu verzeichnen, auch die meisten der in goldüppiger Zeit emporgeschossenen sonstigen Verschönerungspläne Wiens sind zum großen Theile wieder in die Portefeuilles der Herren Architekten und Ingenieure zurückgetaucht. Ein einziger nur, nämlich der Plan des Ingenieur-Architekten Stach, welcher die Anlegung eines großartigen, das Villendorf Dornbach mit Wien verbindenden Prachtboulevards plant, hat in der letzten Zeit einiges Interesse erweckt.

Burgtheater.

Grillparzers „Libuſſa“. — Wilbrandts „Arria und Meſſalina“. Die Shakespeare-Woche.

Anfang September 1875.

Wenige Monde nur trennen uns von der Säcular-Feier der erſten deutſchen Bühne für das recitirende Drama. Es werden dann hundert Jahre ſein, daß Kaiſer Joſeph dem in Mühſal und Irrfahrt müdegehetzten deutſchen Theater eine ſturmſichere Wohn- und Pflegeſtätte in ſeinem kaiſerlichen Hauſe ſelbſt angewieſen hat. Welcher Segen aus dieſer Gaſtfreundſchaft für die deutſche Bühne entſproſſen, wir wiſſen es Alle, die wir ſtolz ſind auf den Einfluß, welchen das Theater im alten Habsburger-Palaſt auf die Entwicklung der deutſchen dramatiſchen Kunſt ausgeübt, deren Muſe ſeit jener Zeit unverwandten Antlitzes nach der Leuchte in der Oſtmark ausſchaut. Wo ein friſches Volksleben pulſirt, da kann auch ein friſches Bühnenleben geſunde Wurzel ſchlagen, und Wien war dazu der rechte Ort, und iſt es trotz allem bis heute geblieben. Der Wiener liebt die fictive Bühnenwelt als ein unentbehrlich Stück ſeines Lebens, er gibt ſich ihren Einflüſſen rückhaltslos hin und räumt denſelben eine bedeutende Stelle unter ſeinen Bildungs-

mitteln ein. Nur bei ſolcher Empfänglichkeit konnte einerſeits das ſpecifiſche Wiener Theater entſtehen, anderſeits das Burgtheater jene hohe Bedeutung erlangen, welche dieſes Kunſtinſtitut gewiſſermaßen als geiſtiges Band zwiſchen Oeſterreich und der deutſchen Cultur in allen Zeiten erſcheinen ließ, und heute mehr als je erſcheinen läßt. Auf dieſer Bühne fanden ja ſtets die großen Dichterlieblinge des deutſchen Volkes die liebe- und verſtändnißvollſte Aufnahme und Pflege; zu dieſem ſchlichten, engen, alten Muſenhauſe flogen die Träume aller deutſchen Dramatiker, auf dieſen Brettern begegneten ſich alle, lebten ſich alle am liebſten ein.

Ob von hier Rettung kommen wird aus der Verrottung des herrſchenden Bühnengeſchmackes, ob von hier regenerative Impulſe für das deutſche Drama ausgehen und demſelben nationale Wege geebnet werden, wer könnte dies heute ſagen? Jedenfalls wird das Längſtverheißene nicht über Nacht kommen, wie die Vorausſtürmer der nationalen Schwärmerei es den Verzagern tröſtlich verſprechen. Bis zur Erfüllung der Zeiten muß es denn die höchſte Aufgabe unſerer Bühnenleitungen ſein, den neuen Boden ſorgſam vorzubereiten und die guten Keime mit Liebe zu entwickeln, damit das höhere Drama wieder zu allgemeiner Werthſchätzung gelange. Nach dieſer Richtung nun laſſen die beiden letzten künſtleriſchen Jahresbilanzen des Burgtheaters einen erfreulichen Fortſchritt nicht verkennen. Dieſer durch ausnahmsweiſe heftige Repertoireſtörungen noch vielfach erſchwerte Fortſchritt mußte jedoch mit großen Anſtrengungen erkämpft werden. Es mußten dabei insbeſondere auch ſolche Einflüſſe mitwirken, welche, obwohl dem Kunſtinſtitute nicht unmittelbar nahe ſtehend, deſſenungeachtet zugleich geſchmeidig

und mächtig genug in höchsten Kreisen waren, um die Reste des alten starren Censurzwanges im Namen der freien Kunst siegreich zu bekämpfen und solcherweise der culturellen Aufgabe des Burgtheaters weitere, liberalere und somit dankbarere Ausblicke zu eröffnen. Es wäre mir nicht schwer, in dieser Beziehung an eine hochstehende Persönlichkeit zu erinnern, welche seit geraumer Zeit mit ihrem vollen Gewicht für die künstlerische Freimachung der ersten deutschen Bühne erfolgreich eingetreten ist.

Wie schon aus dem Princip dieser, vornehmlich die bildenden Künste umfassenden Blätter hervorgeht und der Titel dieser Studie zeigt, kann es sich hier selbstverständlich nicht im Entferntesten um die Entwickelung des Burgtheaters während der letzten Periode handeln. Solche schwierige, aber nicht undankbare Aufgabe behalte ich mir für später vor, wo dann nach Grillparzer heimische Namen von bestem und gutem Klang, wie Halm, Bauernfeld, Mosenthal, Weilen, Sigmund Schlesinger, Mauthner ꝛc. zu voller Geltung gelangen dürften. In dieser eng umschriebenen Studie wollte ich nur den Aufschwung des Burgtheaters dieser beiden letzten Jahre durch seine drei hervorragendsten Erfolge im ernsten Drama während dieser Zeit illustriren. Es sind dies: als vornehmster literarischer Erfolg Grillparzers Nachlaßtragödie „Libussa", welche am 11. Jänner verflossenen Jahres zum zweiten Gedenktage des großen Todten zum erstenmal in Scene ging, so dann als kassenausgiebigster Bühnenerfolg: Wilbrandts „Arria und Messalina" (14. December verflossenen Jahres) und als bedeutendste That der Burgtheater-Leitung in dieser Zeit: Shakespeare's Historien-Cyclus in der Dingelstedt'schen Bearbeitung, welcher als Ganzes vom 16.—23. April d. J. aufgeführt wurde.

Aus dem Munde der sterbenden Libussa vernahmen wir jene Seherworte, welche wohl Grillparzers letzte Dichterworte im abgeschlossenen Zauberkreis seines höheren Schaffens gewesen sein mögen, denn „Libussa" ist sein poetisches Testament. Gar manches spricht dafür: die tiefe Vergrübelung in's Symbolische und die Liebe zur brahmanischen Räthselweisheit, das so geläuterte harmonische Colorit mit seinen abendlich sich verfärbenden Tinten und endlich so mancher Vers aus dem Zukunftsgesicht im letzten Acte, dessen bitter gestimmter Grundton zuletzt doch in einem Versöhnungsaccord ausklingt. Symbol ist alles in diesem aus weisen, dem Leben und der Selbstbebrütung abgerungenen Sprüchen gebildeten, poetisch-sinnvollen Gefüge. Libussa selbst symbolisirt den göttlichen Geistesfunken, Primislaus die Materie, die von diesem Funken angezogen und belebt wird, das düstere Schwesternpaar Kascha und Tetka die starr-unbeugsame Tradition, die drei Wladiken verkörpern die drei Staatskräfte, jedoch in ihrer primitiven Beschränktheit, den Reichthum, die Klugheit, die kriegerische Kraft. Und aus diesem Räthsel- und Symbolenspiele, welches den drei geistessimplen, fürstlichen Freiern so viel Kopfzerbrechens kostet, entsteht nun eine Vermischung des ausgegrübelt Metaphysischen und menschlich Lebendigen, welche selbstverständlich auf den dramatischen Nerv der Handlung lähmend wirken muß.

Anders ist es mit der poetischen Wirkung; diese ist gewaltig, hinreißend, souverän und wie immer, wenn wir mit Grillparzer eingehen in die Zauberkreise seiner tiefeigensten, dämmervollen Gefühlswelt, überkommt's uns auch hier unwiderstehlich mächtig, tiefseltsamlich beklommen, als

hätten's uns geheime Mächte angethan. Und ſo iſt's auch in der That; aber des Dichters alter Zauber iſt's, der's uns angethan, und wir begreifen auf der andern Seite die Verſuchung, welche für Grillparzer in dieſem Libuſſa-Stoffe lag, deſſen mildes Leuchten aus der Tiefe germaniſch-ſlaviſcher Sagendämmerung ſein Dichterauge nicht minder verlocken mochte, als des Vließpaniers zauberiſch-gleißender Glanz. Was poetiſche Weihe anbelangt, ſo iſt denn auch im wundervollen Sechsfrauengeſtirne Grillparzers — Medea-Hero-Sappho-Eſther-Rahel-Libuſſa — dieſe letztere ein Stern, ſo reich und rein wie einer und ein würdig Kleinod für eine Dichterkrone.

„Libuſſa" iſt ein Frauendrama im eigenſten Sinne; Weiber herrſchen da, leſen in Sternen und Büchern, bewehren mit Erz die Bruſt, führen Spieß und Schwert und ſprechen Recht. Was wohl der weiſe Meidani und der noch weiſere Confucius, der alte Frauenverächter, dazu geſagt hätten, ſie, die beide meinten, wenn eine Henne wie ein Hahn krähe, müſſe man ihr den Hals umdrehen? Je nun, gerade dieſe Frauenſtaffage dient der Verherrlichung des Mannes als beſtes Relief; denn der kluge, beharrliche, ziel- und maßbewußte Primislaus iſt von ganz anderem Stoff gebildet, als die Jaſone und Alphonſe. Der ſchlichte Landmann, den Libuſſa vom „Pfluge" hinweg zum Herrſcherſitze beruft, iſt ein Mann, der ſelbſt in der Liebesſchwäche ſich ſo nennen darf, und in dem Momente, wo er den drei Wladiken begegnet, ſieht er ſogar aus wie ein Großer, welchen eine herannahende neue Zeit als Pfadebner vorangeſendet und zum Ahnherrn von Völkerlenkern berufen hat.

Ein Liebeszufall bringt Libuſſen mit Primislaus, dem

ſchlichten Landmann, in Berührung. Sie ſucht ein Wunderkräutlein im Budeſcher Thalgrunde, um den Vater zu heilen, ſtürzt in den Gießbach und wird von Primislaus gerettet. Und kräuterſuchend findet ſie die Krone, ihren Herrn und Meiſter und der Böhmen Meiſterer. Durch eines Gürtelgeſchmeides goldverſchlungenes Band verkettet ſich die Handlung weiter; um ein Bild aus der Schließagraffe dieſes Gürtels, des Vaters Gabe, ein geheiligt Bild von Libuſſens Mutter, welches ſich Primislaus als Erkennungszeichen bei der erſten Begegnung entwendet, und das ſpäter zum Gegenſtand der Räthſelaufgabe für die drei um der Fürſtin Hand werbenden Wladiken wird, ſchürzt ſich ſodann in überraſchender Weiſe der Knoten feſter, bis ihn die Liebe, die große Räthſellöſerin, löſt. Der Kampf iſt lange, aber endlich wird die jungfräuliche Königin beſiegt, beugt ſich vor des Geliebten hohem Mannesſinn, ſeinem Liebesrechte und huldigt ihm. Doch ſobald ſie Weib geworden, muß ſie ſterben, jetzt wo ſie erſt wahrhaft leben ſollte. Sie wollen Prag bauen, die Königliche, denn bereits tagt eine neue Zeit, Primislaus ſagt es: er will mit ſeinem Volke weiterſchreiten. Die zu erbauende Stadt iſt die „Schwelle" dieſer neuen Zeit; ſoll nun Libuſſens Volk auf dieſer Schwelle über ſeine Königin ſelbſt ſtraucheln? Nimmermehr; ſie will es nicht, ſie opfert ſich ihrem Volke; als deshalb ihr Gemahl die feierliche Einweihung der Bauſtätte von ihr verlangt, rafft ſie ſich, obwohl kaum aus dem Siechthum erſtanden, auf, weckt gewaltſam am Opferaltar den Sehergeiſt in ihrer Bruſt, der am Tage, wo ſie, die mit Weisſagung Begabte, wie ein gewöhnlich Weib des Mannes geworden, in ihrer Bruſt erſtorben, und ſchaut noch einmal, wie ſie es einſt gethan, in der Zukunft dämmertiefe

Horizonte. Aber der ſchwache Körper erliegt der Anſtrengung des Geiſtes, und ſie ſtirbt, obwohl als Seherin, doch mit einem Liebesſeufzer: „O Primislaus, war das dein letzter Kuß?“

„Arria und Meſſalina“ iſt eine der denkbar verwegenſten Bühnenthaten, doppelt verwegen im Hofburgtheater. Doch was man auch kritiſch-äſthetiſch gegen dieſe zweite Römertragödie Wilbrandts einwenden möge, ein Bühnentreffer iſt und bleibt ſie. Wir ſtehen diesmal nicht wie im „Gajus Gracchus“ in der großbewegten Zeit der römiſchen Republik, ſondern in jener dumpfen, heißen, luſtgeſättigten Atmoſphäre am Kaiſerhofe der Claudier, welche ſelbſt das ſchlagende Wetter der Todesſühnung kaum zu reinigen vermag. Die Meſſalina, dieſen furchtbaren Typus weiblicher Liebeswüthigkeit, ſehen wir in verbuhlter Scharlachſtola über die Scene ſchreiten. Unſchwer hätte der Dichter dieſe uns überkommene Geſtalt der cäſariſchen Metze zu mildern vermocht, lagen doch genug Rehabilitirungsverſuche mildblütiger Forſcher und Frauenapologiſten vor; doch mochten auch Tacitus und Sueton für ihre Meſſalina aus der allerdings verdächtigen Quelle der Agrippiniſchen Memoiren geſchöpft haben, wir kennen nur dieſe Meſſalina, und keine andere, wenn auch halb und halb gereinigte Meſſalina iſt uns geläufig. Das hiſtoriſche Kerbholz dieſes Weibes bleibt für uns verbrechenſchwer, was auch die Neueren ſagen mögen, und will man uns Meſſalinen von ihrer ungeheuerlichen Buhlwüthigkeit entlaſten, ſo putzt man uns ein fremdartig Geſicht heraus, das ſeine geſchichtlichen Schlagſchatten verliert. Wilbrandt hat ſich deswegen wohl gehütet, eine moderniſirte Meſſalina vorzuführen, er hatte den Muth, uns Meſſalinen

wie ſie war zu zeigen, und zugleich die Kunſt, eben dieſe Meſſalina bühnenfähig zu geſtalten. Wir mußten und wollten ſie als elementare Naturgewalt über alles hinwegſchreiten und nur durch eine Naturkraft gebändigt und niedergeworfen ſehen, durch die Liebe. Womit ſie andere niederwarf, davon mußte ſie ſelbſt ſo wuchtig getroffen werden, daß ſie darob ſinnverwirrt in den Abgrund taumelte; die furchtbare Waffe der Liebe, womit ſie ſo oft zum Hohn alles Göttlichen und Menſchlichen ihr luſttolles Spiel getrieben, mußte ſich endlich gegen ſie ſelbſt kehren und ſie vernichten.

Der Kern der Aufgabe lag aber darin: in dieſem Weib eine Liebe als elementare Naturgewalt zu entfeſſeln, die nothwendigerweiſe das Opfer dieſer Liebe, aber zugleich auch Meſſalinen mit zermalmen mußte. Dieſe furchtbare Natur durch eben dieſe Liebe läuterungsfähig zeigen oder gar ſeelenärztlich behandeln, wollte der Dichter nicht, er ſchloß es von vornherein als unmöglich und für dieſe Figur als dramatiſch nicht genügend wirkungsfähig aus. Er ließ Meſſalinen nach ihrer Art mit wild begehrlichem Raſen, mit allen Dämonengewalten und all dem gellen Welthohn ihrer wüſten, luſtheißen, inſtinctverwilderten, ſchrankenſpottenden Seele lieben, wie eben nur Meſſalina lieben konnte, um ſie die verzauberte Schale in einem einzigen tiefen, todesberauſchenden Zuge mit dem vergötterten Buhlen leeren zu laſſen. Nicht zur reinigenden alſo, ſondern zur ſelbſtvernichtenden Flamme fachte der Dichter den Liebesfunken im Herzen dieſes verbrecheriſchen Weibes an, damit der tiefbeleidigten Weltordnung Sühne werde. Meſſalina mußte, damit dieſe Sühne uns werde, den einzigen Römer lieben, der ihr, der Kaiſerin, die aus einem Weltreich ihren Männerſerail recrutirte, verboten

war und dieſer Eine iſt der Sohn des Pätus und der Arria, jenes edelſten Römerpaares, in welchem ſich die Verachtung von ganz Rom gegen die Meſſalina incarnirt hat. Arria, das leuchtende Vorbild hoher, edler, ewiger Weiblichkeit, Arria, die Verherrlichung des Familienbegriffes, ſteht Meſſalinen gegenüber, dem Weibe, welches das Laſter auf den Thron der Welt erhoben, damit dieſem Laſter die ganze Welt als Spielzeug diene; Arria, das Maß, die Schranke, ohne welche die Weltordnung in's Chaos zurücktaumelte, Meſſalinen gegenüber, der natürlichen Haſſerin und Verächterin dieſer Schranke, welche auf den Trümmern dieſer Weltordnung unter Evoë und Tamburingeſchmetter ihr purpurn Buhlbett aufſchlägt. Und ſo furchtbar wie Meſſalina ihre Antipodin Arria naturgemäß haſſen muß, ſo furchtbar iſt ſie den Sohn Arria's, dieſen doppelt verführeriſchen „Schwanenjüngling", als ſündig-ſüße, verbotene Frucht, ein Ding, welches bisda der männerverbrauchenden Cäſarin unbekannt, zu lieben verurtheilt.

Der Dichter ſagt es und ſo muß es ſein: Feuer war vom Himmel gefallen in die Bruſt des bethörten Jünglings und dies Feuer verzehrt ſie alle; zuerſt den Bethörten ſelbſt, den „Sohn der Ehre und der Pflicht", der ſich durch ſein „Kaiſerthum" einer einzigen Liebesnacht unverlöſchlich geſchändet und als letztes, heroiſches Mittel gegen dieſe Schande — die furchtbar große Mutter ſagt es — gibt's nur den Tod. Und Marcus Pätus ſtirbt. Einen Augenblick der Sünde kauft er mit ſeinem jungen Leben los. Auf dem Hausaltare iſt die Flamme erloſchen und die geſchmückte Kaiſerin, der noch die Küſſe dieſer Nacht auf den Lippen brennen, findet ihren holden Abgott des Morgens todt und

ſtarr, von den Seinigen umklagt, auf der Bahre liegen. Welcher Umſchwung! Der Schlag trifft ſie ſo jählings wie ſicher, ſie verliert ſich ſelbſt mit dieſem furchtbaren Verluſt und ſtürzt in ihr Verhängniß. Noch einmal will ſie den Todten ſehen, ob es ihr auch unbeſchreiblich vor dem Tode graut; nur ſchwach wehrt es die Mutter, welche das entſetzliche Geheimniß dieſes Todes im Buſen verbirgt; da will die ſchmerztolle Meſſalina den Entſeelten noch einmal küſſen, das aber wehrt die Mutter mit wildeiferſüchtigem Stolze, die Kaiſerin beſteht darauf. Da bricht die furchtbare Wahrheit aus der Bruſt des gequälten Heldenweibes hervor: . . . Sie hieß ihn ſterben, ihr gehört der Todte und Meſſalina wird mit ihren buhleriſchen Küſſen dieſen Todten wenigſtens nicht mehr beflecken! Entſetzen! Faſſungslos bricht Pätus zuſammen und rachedrohend wankt die beſchimpfte Kaiſerin davon. Und wie Arria ihr Kind durch den Tod vor der höchſten Schande bewahrt, ſo bewahrt ſie auch ihren Abgott Pätus, ihren Gemal, vor ſchmachvoller Schwäche, ihm vorangehend, eine herrlich Todesberauſchte, mit wahrem, großem Weibesmuthe . . . „Pätus, es ſchmerzt nicht“ . . . und dieſelbe Waffe trifft dieſe beiden, in herrlicher Selbſtbefreiung vereinten Herzen. Im ſelben Augenblicke ſtreckt der Tod nach der bräutlich mit feuerfarbener Palla geſchmückten Kaiſerin, welche eben, um die Furien ihres Schmerzes zu betäuben, mit einem früheren Buhlen ein bacchantiſch Hochzeitsfeſt gefeiert, die Hand aus und wie ein zertrümmert Götzenbild taumelt ſie nieder.

Ich ſchreibe an dieſer Stelle keine Kritik, ich verſuche nur dem Dichter nachzuerzählen die Tragödie der beiden Römerinnen Arria und Meſſalina. Ueber die Darſtellung

habe ich nur eines zu ſagen: ſie gehört in's goldene Buch der deutſchen Theaterannalen. Wir verließen eben unſere große Tragödin als Libuſſa, der Böhmen reine, heilige Königin, und finden ſie als Meſſalina, die weltbedadamte Buhlerin, alſo am entgegengeſetzten Pole der weiblichen Pſyche wieder. Und wie ſie jenen ſchimmernden, ſagenverklärten Bilderſtein mit ſeinem wehmüthigen Mondlächeln herrlich auszumeißeln verſtand, ſo ſchuf ſie mit ſicherer Meiſterhand dieſe fleiſchgewordene Sünde, die Venus-Prieſterin auf dem Cäſarenthrone. Und bei Meſſalinen wußte ſie den Ton ſo wunderbar inſtinctfein zu treffen, mit ſo kühner Betonung des faſt übermenſchlich Liebeswüchſigen das Element des Bühnenbedenklichen aus ihrem Part auszuſcheiden, daß ihr nur Gold in den Händen blieb.

Die Shakeſpeare-Woche iſt mit ſo vollen Bühnenehren gefeiert worden, daß ihr Andenken für alle Zeiten ein leuchtendes Blatt am Ruhmeskranze des Inſtitutes bleiben wird, welches nun bald ſeit einem Säculum einen ſtarken Hort des deutſchen Theaters bildet. Was vor eilf Jahren zur Jubiläumsfeier auf der kleinen Bühne des deutſchen Dichter-Sansſouci inaugurirt worden, hat nunmehr durch den unbeſtrittenen Erfolg auf dem erſten deutſchen Theater ſeine Weihe erhalten: Shakeſpeare's Königsdramen-Schatz iſt durch Dingelſtedt's Bearbeitung für die deutſche Bühne gehoben.

Es war ein herrlicher Kunſtgenuß für die in gläubigem Vertrauen verſammelte Shakeſpeare-Gemeinde, dieſen Hiſtorien-Shakeſpeare in Waffenzier während ſieben Abenden ein volles Jahrhundert durchſchreiten zu ſehen, ein Genuß, alle Sinne kräftigend, alle Nerven ſtärkend, alle Fibern härtend. So wie jedoch dieſe goldene Hiſtorienwoche uns nicht blos

einen vorübergehenden Theatergenuß gebracht hat, ſondern einen ſolchen, der ſich dauernd in die Gemüther einprägen wird, ſo bedeutet ſie für uns auch weit mehr als einen flüchtigen, wenn auch großartigen Theatererfolg; ſie bedeutet ein lebendiges Anzeichen einer beſſeren Zeit für die poetiſche Werthſchätzung des Theaters überhaupt, ja noch mehr als dies liegt für uns in dem erfreulichen Gelingen dieſes mit eben ſo viel Liebe als Verſtändnißinnigkeit, eben ſo viel Geſchick als Glück, eben ſo viel Hingebung als Aufwand aller leitenden, darſtellenden und inſcenirenden Kräfte nach 18 Monaten zu glänzendem Abſchluß gebrachten Bühnenunternehmens, nämlich ein bedeutſamer Fingerzeig auf dem Wege zum deutſchen Zukunftsdrama, deſſen Menſchenbildner eines Tages ihre Stoffe und Geſtalten, nach dem Vorbilde Shakeſpeare's, auch friſch und palpitant aus dem Thatenſchatze der Nation herausgreifen werden, aus jenem Schatze, den ja die Geſchichte reich, wunderbar und eigenartig genug aufgehäuft hat.

Somit erſcheint der Erfolg der Shakeſpeare-Woche im Hinblick auf die von ihm zu erhoffenden Impulſe im weiteren Sinne als eine Erhöhung der culturellen Bedeutung des Burgtheaters. Und dieſe Erhöhung verdankt dasſelbe der lebendigen, praktiſchen Shakeſpeare-Pflege, deren endlichen Sieg über die abſtracte, todte Shakeſpearologie unſere Hiſtorienwoche wohl entſchieden haben dürfte. Faſt zwei Jahre ſind es, daß mit dem erſten Drama der York-Trilogie das Hiſtorien-Unternehmen begonnen wurde. Der Schwerpunkt jenes hochintereſſanten Abends (18. October 1873) lag für den Weiterblickenden im Weſentlichen in der erfreulichen Wahrnehmung, daß es der Bearbeitung gelungen war, das Fernliegende, Fremdartige des Stoffes in

der Phantaſie der Zuhörer glücklich bewältigt und ſomit das Intereſſe für das Wagniß im Allgemeinen erweckt und angeregt zu haben. Die Erkrankung Frl. Wolters gebot ſodann eine Verſchiebung des zweiten York-Stückes bis auf den letzten Februar, worauf „Richard III." am 27. April dieſe erſte Gruppe beſchloß. Auf ſechs volle Monde alſo hatten ſich die drei York-Dramen vertheilt, während die vier Lancaſter-Hiſtorien innerhalb eben ſo vieler Wochen vorgeführt wurden. Mancherlei Störungen hatten ſich noch im letzten Augenblicke geltend gemacht, aber ſie wurden alle mit wunderbarer Elaſticität überwunden.

Es war kein Leichtes geweſen, mitten unter den mächtigen Verlockungen des üppig-wilden Bühnengenre's einen fruchtbaren Boden für das Gedeihen dieſes ernſten Unternehmens vorzubereiten; und noch weniger konnte es ein Leichtes erſcheinen, die vielzerſplitterte großſtädtiſche Theilnahme für ein gigantiſches Chronikdrama in 35 Acten heranzuziehen und während ſieben Abenden in den Bann des geſpannteſten Intereſſes zu thun, damit dieſe ganze farbenreiche, kraus-gewundene, fremdartige Welt, in einem großartigen Wandelbilde zuſammengefaßt, ihre volle, eindringlich-leidenſchaftliche, nachhaltige Wirkung auf den Beſchauer ausübe. Wie dies gelungen, haben wir geſehen; weder bei dem Publicum, noch den Darſtellern gab ſich irgend ein Zeichen von Ermüdung kund; die zahlreiche, feſtgeſchloſſene Shakeſpeare-Gemeinde blieb ſich treu bis zum letzten Augenblicke, wo der Vorhang, welcher eben über dem maleriſch bewegten Schlachtenbilde von Bosworth herabgerauſcht war, ſich wieder erhob, um auf der leeren Scene

ſchlichten Landmann, in Berührung. Sie ſucht ein Wunderkräutlein im Budeſcher Thalgrunde, um den Vater zu heilen, ſtürzt in den Gießbach und wird von Primislaus gerettet. Und kräuterſuchend findet ſie die Krone, ihren Herrn und Meiſter und der Böhmen Meiſterer. Durch eines Gürtelgeſchmeides goldverſchlungenes Band verkettet ſich die Handlung weiter; um ein Bild aus der Schließagraffe dieſes Gürtels, des Vaters Gabe, ein geheiligt Bild von Libuſſens Mutter, welches ſich Primislaus als Erkennungszeichen bei der erſten Begegnung entwendet, und das ſpäter zum Gegenſtand der Räthſelaufgabe für die drei um der Fürſtin Hand werbenden Wladiken wird, ſchürzt ſich ſodann in überraſchender Weiſe der Knoten feſter, bis ihn die Liebe, die große Räthſellöſerin, löſt. Der Kampf iſt lange, aber endlich wird die jungfräuliche Königin beſiegt, beugt ſich vor des Geliebten hohem Mannesſinn, ſeinem Liebesrechte und huldigt ihm. Doch ſobald ſie Weib geworden, muß ſie ſterben, jetzt wo ſie erſt wahrhaft leben ſollte. Sie wollen Prag bauen, die Königliche, denn bereits tagt eine neue Zeit, Primislaus ſagt es: er will mit ſeinem Volke weiterſchreiten. Die zu erbauende Stadt iſt die „Schwelle" dieſer neuen Zeit; ſoll nun Libuſſens Volk auf dieſer Schwelle über ſeine Königin ſelbſt ſtraucheln? Nimmermehr; ſie will es nicht, ſie opfert ſich ihrem Volke; als deshalb ihr Gemahl die feierliche Einweihung der Bauſtätte von ihr verlangt, rafft ſie ſich, obwohl kaum aus dem Siechthum erſtanden, auf, weckt gewaltſam am Opferaltar den Sehergeiſt in ihrer Bruſt, der am Tage, wo ſie, die mit Weisſagung Begabte, wie ein gewöhnlich Weib des Mannes geworden, in ihrer Bruſt erſtorben, und ſchaut noch einmal, wie ſie es einſt gethan, in der Zukunft dämmertiefe

Horizonte. Aber der ſchwache Körper erliegt der Anſtrengung des Geiſtes, und ſie ſtirbt, obwohl als Seherin, doch mit einem Liebesſeufzer: „O Primislaus, war das dein letzter Kuß?“

„Arria und Meſſalina“ iſt eine der denkbar verwegenſten Bühnenthaten, doppelt verwegen im Hofburgtheater. Doch was man auch kritiſch-äſthetiſch gegen dieſe zweite Römertragödie Wilbrandts einwenden möge, ein Bühnentreffer iſt und bleibt ſie. Wir ſtehen diesmal nicht wie im „Gajus Gracchus“ in der großbewegten Zeit der römiſchen Republik, ſondern in jener dumpfen, heißen, luſtgeſättigten Atmoſphäre am Kaiſerhofe der Claudier, welche ſelbſt das ſchlagende Wetter der Todesſühnung kaum zu reinigen vermag. Die Meſſalina, dieſen furchtbaren Typus weiblicher Liebeswüthigkeit, ſehen wir in verbuhlter Scharlachſtola über die Scene ſchreiten. Unſchwer hätte der Dichter dieſe uns überkommene Geſtalt der cäſariſchen Metze zu mildern vermocht, lagen doch genug Rehabilitirungsverſuche mildblütiger Forſcher und Frauenapologiſten vor; doch mochten auch Tacitus und Sueton für ihre Meſſalina aus der allerdings verdächtigen Quelle der Agrippiniſchen Memoiren geſchöpft haben, wir kennen nur dieſe Meſſalina, und keine andere, wenn auch halb und halb gereinigte Meſſalina iſt uns geläufig. Das hiſtoriſche Kerbholz dieſes Weibes bleibt für uns verbrechenſchwer, was auch die Neueren ſagen mögen, und will man uns Meſſalinen von ihrer ungeheuerlichen Buhlwüthigkeit entlaſten, ſo putzt man uns ein fremdartig Geſicht heraus, das ſeine geſchichtlichen Schlagſchatten verliert. Wilbrandt hat ſich deswegen wohl gehütet, eine moderniſirte Meſſalina vorzuführen, er hatte den Muth, uns Meſſalinen

wie ſie war zu zeigen, und zugleich die Kunſt, eben dieſe Meſſalina bühnenfähig zu geſtalten. Wir mußten und wollten ſie als elementare Naturgewalt über alles hinwegſchreiten und nur durch eine Naturkraft gebändigt und niedergeworfen ſehen, durch die Liebe. Womit ſie andere niederwarf, davon mußte ſie ſelbſt ſo wuchtig getroffen werden, daß ſie darob ſinnverwirrt in den Abgrund taumelte; die furchtbare Waffe der Liebe, womit ſie ſo oft zum Hohn alles Göttlichen und Menſchlichen ihr luſttolles Spiel getrieben, mußte ſich endlich gegen ſie ſelbſt kehren und ſie vernichten.

Der Kern der Aufgabe lag aber darin: in dieſem Weib eine Liebe als elementare Naturgewalt zu entfeſſeln, die nothwendigerweiſe das Opfer dieſer Liebe, aber zugleich auch Meſſalinen mit zermalmen mußte. Dieſe furchtbare Natur durch eben dieſe Liebe läuterungsfähig zeigen oder gar ſeelenärztlich behandeln, wollte der Dichter nicht, er ſchloß es von vornherein als unmöglich und für dieſe Figur als dramatiſch nicht genügend wirkungsfähig aus. Er ließ Meſſalinen nach ihrer Art mit wild begehrlichem Raſen, mit allen Dämonengewalten und all dem gellen Welthohn ihrer wüſten, luſtheißen, inſtinctverwilderten, ſchrankenſpottenden Seele lieben, wie eben nur Meſſalina lieben konnte, um ſie die verzauberte Schale in einem einzigen tiefen, todesberauſchenden Zuge mit dem vergötterten Buhlen leeren zu laſſen. Nicht zur reinigenden alſo, ſondern zur ſelbſtvernichtenden Flamme fachte der Dichter den Liebesfunken im Herzen dieſes verbrecheriſchen Weibes an, damit der tiefbeleidigten Weltordnung Sühne werde. Meſſalina mußte, damit dieſe Sühne uns werde, den einzigen Römer lieben, der ihr, der Kaiſerin, die aus einem Weltreich ihren Männerſerail recrutirte, verboten

war und dieſer Eine iſt der Sohn des Pätus und der Arria, jenes edelſten Römerpaares, in welchem ſich die Verachtung von ganz Rom gegen die Meſſalina incarnirt hat. Arria, das leuchtende Vorbild hoher, edler, ewiger Weiblichkeit, Arria, die Verherrlichung des Familienbegriffes, ſteht Meſſalinen gegenüber, dem Weibe, welches das Laſter auf den Thron der Welt erhoben, damit dieſem Laſter die ganze Welt als Spielzeug diene; Arria, das Maß, die Schranke, ohne welche die Weltordnung in's Chaos zurücktaumelte, Meſſalinen gegenüber, der natürlichen Haſſerin und Verächterin dieſer Schranke, welche auf den Trümmern dieſer Weltordnung unter Evoë und Tamburingeſchmetter ihr purpurn Buhlbett aufſchlägt. Und ſo furchtbar wie Meſſalina ihre Antipodin Arria naturgemäß haſſen muß, ſo furchtbar iſt ſie den Sohn Arria's, dieſen doppelt verführeriſchen „Schwanenjüngling", als ſündig-ſüße, verbotene Frucht, ein Ding, welches bisda der männerverbrauchenden Cäſarin unbekannt, zu lieben verurtheilt.

Der Dichter ſagt es und ſo muß es ſein: Feuer war vom Himmel gefallen in die Bruſt des bethörten Jünglings und dies Feuer verzehrt ſie alle; zuerſt den Bethörten ſelbſt, den „Sohn der Ehre und der Pflicht", der ſich durch ſein „Kaiſerthum" einer einzigen Liebesnacht unverlöſchlich geſchändet und als letztes, heroiſches Mittel gegen dieſe Schande — die furchtbar große Mutter ſagt es — gibt's nur den Tod. Und Marcus Pätus ſtirbt. Einen Augenblick der Sünde kauft er mit ſeinem jungen Leben los. Auf dem Hausaltare iſt die Flamme erloſchen und die geſchmückte Kaiſerin, der noch die Küſſe dieſer Nacht auf den Lippen brennen, findet ihren holden Abgott des Morgens todt und

ſtarr, von den Seinigen umklagt, auf der Bahre liegen. Welcher Umſchwung! Der Schlag trifft ſie ſo jählings wie ſicher, ſie verliert ſich ſelbſt mit dieſem furchtbaren Verluſt und ſtürzt in ihr Verhängniß. Noch einmal will ſie den Todten ſehen, ob es ihr auch unbeſchreiblich vor dem Tode graut; nur ſchwach wehrt es die Mutter, welche das entſetzliche Geheimniß dieſes Todes im Buſen verbirgt; da will die ſchmerztolle Meſſalina den Entſeelten noch einmal küſſen, das aber wehrt die Mutter mit wildeiferſüchtigem Stolze, die Kaiſerin beſteht darauf. Da bricht die furchtbare Wahrheit aus der Bruſt des gequälten Heldenweibes hervor: . . . Sie hieß ihn ſterben, ihr gehört der Todte und Meſſalina wird mit ihren buhleriſchen Küſſen dieſen Todten wenigſtens nicht mehr beflecken! Entſetzen! Faſſungslos bricht Pätus zuſammen und rachedrohend wankt die beſchimpfte Kaiſerin davon. Und wie Arria ihr Kind durch den Tod vor der höchſten Schande bewahrt, ſo bewahrt ſie auch ihren Abgott Pätus, ihren Gemal, vor ſchmachvoller Schwäche, ihm vorangehend, eine herrlich Todesberauſchte, mit wahrem, großem Weibesmuthe . . . „Pätus, es ſchmerzt nicht" . . . und dieſelbe Waffe trifft dieſe beiden, in herrlicher Selbſtbefreiung vereinten Herzen. Im ſelben Augenblicke ſtreckt der Tod nach der bräutlich mit feuerfarbener Palla geſchmückten Kaiſerin, welche eben, um die Furien ihres Schmerzes zu betäuben, mit einem früheren Buhlen ein bacchantiſch Hochzeitsfeſt gefeiert, die Hand aus und wie ein zertrümmert Götzenbild taumelt ſie nieder.

Ich ſchreibe an dieſer Stelle keine Kritik, ich verſuche nur dem Dichter nachzuerzählen die Tragödie der beiden Römerinnen Arria und Meſſalina. Ueber die Darſtellung

habe ich nur eines zu ſagen: ſie gehört in's goldene Buch der deutſchen Theaterannalen. Wir verließen eben unſere große Tragödin als Libuſſa, der Böhmen reine, heilige Königin, und finden ſie als Meſſalina, die weltbediademte Buhlerin, alſo am entgegengeſetzten Pole der weiblichen Pſyche wieder. Und wie ſie jenen ſchimmernden, ſagenverklärten Bilderſtein mit ſeinem wehmüthigen Mondlächeln herrlich auszumeißeln verſtand, ſo ſchuf ſie mit ſicherer Meiſterhand dieſe fleiſchgewordene Sünde, die Venus-Prieſterin auf dem Cäſarenthrone. Und bei Meſſalinen wußte ſie den Ton ſo wunderbar inſtinctfein zu treffen, mit ſo kühner Betonung des faſt übermenſchlich Liebeswüchſigen das Element des Bühnenbedenklichen aus ihrem Part auszuſcheiden, daß ihr nur Gold in den Händen blieb.

Die Shakeſpeare-Woche iſt mit ſo vollen Bühnenehren gefeiert worden, daß ihr Andenken für alle Zeiten ein leuchtendes Blatt am Ruhmeskranze des Inſtitutes bleiben wird, welches nun bald ſeit einem Säculum einen ſtarken Hort des deutſchen Theaters bildet. Was vor eilf Jahren zur Jubiläumsfeier auf der kleinen Bühne des deutſchen Dichter-Sansſouci inaugurirt worden, hat nunmehr durch den unbeſtrittenen Erfolg auf dem erſten deutſchen Theater ſeine Weihe erhalten: Shakeſpeare's Königsdramen-Schatz iſt durch Dingelſtedt's Bearbeitung für die deutſche Bühne gehoben.

Es war ein herrlicher Kunſtgenuß für die in gläubigem Vertrauen verſammelte Shakeſpeare-Gemeinde, dieſen Hiſtorien-Shakeſpeare in Waffenzier während ſieben Abenden ein volles Jahrhundert durchſchreiten zu ſehen, ein Genuß, alle Sinne kräftigend, alle Nerven ſtärkend, alle Fibern härtend. So wie jedoch dieſe goldene Hiſtorienwoche uns nicht blos

einen vorübergehenden Theatergenuß gebracht hat, ſondern einen ſolchen, der ſich dauernd in die Gemüther einprägen wird, ſo bedeutet ſie für uns auch weit mehr als einen flüchtigen, wenn auch großartigen Theatererfolg; ſie bedeutet ein lebendiges Anzeichen einer beſſeren Zeit für die poetiſche Werthſchätzung des Theaters überhaupt, ja noch mehr als dies liegt für uns in dem erfreulichen Gelingen dieſes mit eben ſo viel Liebe als Verſtändnißinnigkeit, eben ſo viel Geſchick als Glück, eben ſo viel Hingebung als Aufwand aller leitenden, darſtellenden und inſcenirenden Kräfte nach 18 Monaten zu glänzendem Abſchluß gebrachten Bühnenunternehmens, nämlich ein bedeutſamer Fingerzeig auf dem Wege zum deutſchen Zukunftsdrama, deſſen Menſchenbildner eines Tages ihre Stoffe und Geſtalten, nach dem Vorbilde Shakeſpeare's, auch friſch und palpitant aus dem Thatenſchatze der Nation herausgreifen werden, aus jenem Schatze, den ja die Geſchichte reich, wunderbar und eigenartig genug aufgehäuft hat.

Somit erſcheint der Erfolg der Shakeſpeare-Woche im Hinblick auf die von ihm zu erhoffenden Impulſe im weiteren Sinne als eine Erhöhung der culturellen Bedeutung des Burgtheaters. Und dieſe Erhöhung verdankt dasſelbe der lebendigen, praktiſchen Shakeſpeare-Pflege, deren endlichen Sieg über die abſtracte, todte Shakeſpearologie unſere Hiſtorienwoche wohl entſchieden haben dürfte. Faſt zwei Jahre ſind es, daß mit dem erſten Drama der York-Trilogie das Hiſtorien-Unternehmen begonnen wurde. Der Schwerpunkt jenes hochintereſſanten Abends (18. October 1873) lag für den Weiterblickenden im Weſentlichen in der erfreulichen Wahrnehmung, daß es der Bearbeitung gelungen war, das Fernliegende, Fremdartige des Stoffes in

der Phantaſie der Zuhörer glücklich bewältigt und ſomit das Intereſſe für das Wagniß im Allgemeinen erweckt und angeregt zu haben. Die Erkrankung Frl. Wolters gebot ſodann eine Verſchiebung des zweiten York-Stückes bis auf den letzten Februar, worauf „Richard III." am 27. April dieſe erſte Gruppe beſchloß. Auf ſechs volle Monde alſo hatten ſich die drei York-Dramen vertheilt, während die vier Lancaſter-Hiſtorien innerhalb eben ſo vieler Wochen vorgeführt wurden. Mancherlei Störungen hatten ſich noch im letzten Augenblicke geltend gemacht, aber ſie wurden alle mit wunderbarer Elaſticität überwunden.

Es war kein Leichtes geweſen, mitten unter den mächtigen Verlockungen des üppig-wilden Bühnengenre's einen fruchtbaren Boden für das Gedeihen dieſes ernſten Unternehmens vorzubereiten; und noch weniger konnte es ein Leichtes erſcheinen, die vielzerſplitterte großſtädtiſche Theilnahme für ein gigantiſches Chronikdrama in 35 Acten heranzuziehen und während ſieben Abenden in den Bann des geſpannteſten Intereſſes zu thun, damit dieſe ganze farbenreiche, kraus-gewundene, fremdartige Welt, in einem großartigen Wandelbilde zuſammengefaßt, ihre volle, eindringlich-leidenſchaftliche, nachhaltige Wirkung auf den Beſchauer ausübe. Wie dies gelungen, haben wir geſehen; weder bei dem Publicum, noch den Darſtellern gab ſich irgend ein Zeichen von Ermüdung kund; die zahlreiche, feſtgeſchloſſene Shakeſpeare-Gemeinde blieb ſich treu bis zum letzten Augenblicke, wo der Vorhang, welcher eben über dem maleriſch bewegten Schlachtenbilde von Bosworth herabgerauſcht war, ſich wieder erhob, um auf der leeren Scene

das lorbeerbekränzte Bruſtbild des großen Dichters zu zeigen, welchem nun alle am Gelingen des Werkes Betheiligten ihren wohlverdienten Beifallsantheil in ehrfurchtsvoller Zurückhaltung, gleichſam als Opfergabe zu ſeinem Gedächtnißtage darbrachten.

Was die Darſtellung betrifft, ſo wuchſen deren Hauptträger ſichtlich mit ihren gewaltigen Aufgaben, an welchen ſie ihrer Kraft ſich erſt vollbewußt wurden. Daß auch die Aufgaben zweiten Ranges, insbeſondere in der Falſtaffiade, bewährte Darſteller fanden, verlieh dem Zuſammenſpiel jene künſtleriſche Rundung und Schlagfertigkeit, welche unſere Burgtheater-Leiſtungen ſo vortheilhaft auszeichnet. Der Geſammteindruck des ganzen ſiebentheiligen Cyklus wurde dadurch ſowohl als die bis in's kleinſte charakteriſirende und orientirende Detail ſorgfältig ausgearbeitete Inſcenirung zur möglichſten Illuſionsfähigkeit geſteigert. Und nur bei ſo vollkommener Beherrſchung des Rahmens vermochte der Beſchauer ſich mit ungeſtörtem Genuſſe in die Intentionen des Dichters wie des Bearbeiters geiſtig zu vertiefen und in die innerſten Wandlungen der Charaktere und Ereigniſſe hineinzuleben. Die Verbindungsfäden ſpinnen ſich dann von ſelbſt weiter und aus dem immer klarer werdenden Zuſammenhang der früher ſcheinbar ſchwer zu entwirrenden Ereigniſſe tritt deutlich der große poetiſch-einheitliche Zug heraus, welchen die Bearbeitung zu ſo bedeutender dramatiſcher Wirkung zu bringen verſtanden hat. Darin lag wohl auch ihre Hauptaufgabe, mit deren glücklicher Löſung ſie ſich ein Verdienſt dramatiſcher Schatzhebung erworben hat, welches durch die unermüdliche und intelligente Mithilfe aller bei dieſem ſchönen

Bühnenunternehmen betheiligten künſtleriſchen Kräfte zu jenem dreifachen Verdienſte geſteigert worden iſt, welches Herr von Dingelſtedt in ſeinem an das geſammte Künſtlerperſonal gerichteten warmen Dankesworte mit Recht das Verdienſt „um die Vergangenheit, an der Gegenwart und für die Zukunft" genannt hat.

Kunstindustrie.

Oesterreichisches Museum. — Kunstgewerbeschule. Keramische Versuchsanstalt.

Es ist unleugbar, daß seit zwanzig Jahren allenthalben die Kunstindustrie in erfreulichem Fortschritt begriffen ist; man beginnt die großen Ideen der Renaissance-Periode wieder allmälig aufzunehmen, ihr Princip zu erfassen und dasselbe mit Rücksicht auf die Bedürfnisse und Eigenforderungen unserer lebendigen Zeit möglichst selbständig zu verwerthen und durchzuführen. Oesterreich und speciell Wien haben am Verdienst dieser Durchbildung und Durchführung einen entschieden sehr bedeutenden Antheil, indem ihre kunstgewerblichen Erzeugnisse bei ästhetischer Correctheit nicht selten jene behagliche Frische und Wärme in der stylistischen Behandlung aufzuweisen haben, welche die südliche Begabung unseres Mischvolkes überhaupt charakterisirt. Der bedeutende Aufschwung unseres heimischen Kunstgewerbes ist ein Product der neuen Bauära. Die düsterhöfigen Wohnungen des Altwiener Gassenlabyrinthes hatten die Liebe und den Geschmack zur farbenharmonischen, künstlerischen Ausstattung derselben nur kümmerlich aufkommen lassen, indem die Anwendung des einförmigen „Weiß" mit einigen Metalltönen da, so zu sagen,

dem Lichtbedürfniſſe zu Hülfe kommen mußte; erſt die lichten Räume des prächtigen Neu-Wien machten die im innerſten Weſen des Wieners liegende Farbenluſt, die ſo lange gebunden geweſen, zum Nutzen und Frommen der Kunſtinduſtrie frei und bewirkten die Umwandlung, welche in den Reſultaten der Weltausſtellung allgemein als eine epochemachende erkannt wurde.

Die Zeit der Verarmung aller Form auf kunſtinduſtriellem Gebiet iſt vorüber. Das Wort „Comfort" beginnt nicht allein in ſeinem weiteſten und edelſten Sinne begriffen zu werden, man ſieht auch endlich in bisher diesbezüglich indifferenteſten Kreiſen ein, von wie tiefgehender Bedeutung im Allgemeinen der künſtleriſch gebildete Geſchmack eines Volkes für jede Art von gewerblicher Thätigkeit und die Ausbreitung ſeiner induſtriellen Abſatzgebiete ſein muß. Das raſcheſte Vorſchreiten auf den wieder angebahnten Wegen der Kunſtinduſtrie wird gewiß jenem Volke geſichert ſein, welches ſich der beſtorganiſirten kunſtgewerblichen Central-Pflegeſtätte erfreut. Da kann nun Oeſterreich wohl einiges Vertrauen in die Zukunft hegen, denn das „öſterreichiſche Muſeum" mit ſeiner ſo raſch aufgeblühten Kunſtgewerbeſchule dürfte wohl, nach übereinſtimmendem Urtheil europäiſcher Fachcapacitäten, als eine Muſteranſtalt gelten. Dank der erſprießlichen und weitausgreifenden Thätigkeit dieſer Anſtalt, welche einer gerade im geeigneten Moment kräftigſt eingetretenen Regierungs-Initiative ihre Gründung verdankt, iſt unſere kunſtgewerbliche Bewegung ſeit einem guten Decennium in ein Stadium getreten, wo ihr, trotz mißlicher wirthſchaftlicher Zwiſchenfälle, doch eine freie, fruchtbringende Entwicklungsfähigkeit für lange Zeit geſichert ſein dürfte.

Billig ist es dabei nicht zu vergessen, daß die Wiedererweckung des Interesses für das Kunstgewerbe hier auf nicht allzu große Schwierigkeiten stieß, da die einflußreichsten Persönlichkeiten mit ihrem ganzen Gefolge von mehr oder minder aufrichtig Nachstrebenden der Bewegung nach Kräften Vorschub leisteten.

In der That fand das „österreichische Museum" sogleich bei seinem Entstehen die rechten Männer, Leiter und Lehrer sowohl als Förderer und Gönner. Unter ersteren ist's nur Dankespflicht, Namen wie Eitelberger, Falke, Storck, Laufberger, Sturm, König, Teirich, Bucher, Ilg, Hauser und Schestag zu nennen, indeß unter den zweiten die besten Namen der hohen Aristokratie und Geistlichkeit, sowie der Finanzwelt erscheinen, welche alle, dem glänzenden Beispiele des kunstsinnigen Monarchen und des Erzhauses folgend, dem jungen Institut ihre regste Betheiligung und Unterstützung angedeihen ließen. Letzteres Moment war insbesondere entscheidend für die so rasche und glückliche Entwicklung der Anstalt. Hofmuseen und Anstalten, sowie kaiserliche Schlösser wurden mit einer Liberalität zur Verfügung gestellt, wie sie bisher kaum in einem anderen Lande vorgekommen sein dürfte. In derselben patriotischen Weise überließen Adel und Prälaten ihre Kunstschätze dem Museum zur Ausstellung, ein nunmehr durch eine zehnjährige Erfahrung trefflich erprobtes neues System fortwährender Unterstützung, dessen Wohlthat um so deutlicher in die Augen springt, als bei der zunehmenden Preissteigerung von zu Vorbildern geeigneten Kunstwerken auch die großartigste Dotation nicht ausreichen würde, um den stets wachsenden Anforderungen der Fabrikanten, Zeichner, Schulen und Vereine zu genügen. Indeß fehlte

es auch sogleich am Anfange nicht an reichlicher Subvention von Seiten der Regierung und der Reichsvertretung, wodurch das junge Institut in Stand gesetzt ward, werthvolle Sammlungen und eine große Anzahl moderner Vorbilder zu erwerben. Spärlicher sieht's freilich mit den Schenkungen aus; da ist das Kensington-Museum besser daran.

Besonders fördernd für die Zwecke des Museums sind in erster Linie die permanenten Ausstellungen von Gegenständen der modernen Kunstindustrie, in welchen Künstler und Kunsthandwerker ohne alle Entschädigung ihre neueren Arbeiten dem Publicum vorführen können — eine Begünstigung, deren sie sich, meines Wissens wenigstens, sonst nirgendwo erfreuen. Was diese stets wechselnden Expositionen im eigenen Gebäude für Wien leisteten, dies erreichte man in den Provinzen durch die Einrichtung der Filial- und Wanderausstellungen, für welch' letztere vorzügliche und den einzelnen nationalen Hausindustrien entsprechende Muster gewählt wurden. So wurde der provinziale Producent in den Kreis der metropolitanen Kunstindustriellen hineingezogen. Als ein ferneres Mittel, das Interesse an den Bestrebungen des Museums und das Verständniß für die Bedeutung der kunstgewerblichen Bewegung zu fördern, wurden mit Unterstützung hervorragender Gelehrter und Künstler die beliebten unentgeltlichen Vorlesungen der Winter-Donnerstage in's Leben gerufen. Nicht minder rührig zeigte sich die Leitung des Instituts durch zweckfördernde literarische und artistische Publicationen. Auch der Vervielfältigungsweg zu Schul-, Vereins- und anderen Zwecken wurde mit Erfolg betreten und zwar: durch vier Serien von durch das mit der Anstalt verbundene photographische Atelier hergestellten photographischen Aufnahmen

nach Handzeichnungen, plaſtiſchen Arbeiten u. ſ. w., ſodann durch zahlreiche Nachbildungen der Gypsgießerei des Muſeums und endlich durch die mit dem Inſtitut in Verbindung ſtehende galvanoplaſtiſche Anſtalt von C. Haas, welche ausgezeichnete Goldſchmiedarbeiten aus unſeren öffentlichen und Privatſammlungen in techniſch höchſt befriedigender Weiſe reproducirt. In der Goldſchmiedekunſt ſind dieſe Aufnahmen von ganz beſonderem Werthe, inſofern die modernen Geſchmeideformen zum Theil noch viel Süßliches, Unſicheres und Abgeſchmacktes aufzuweiſen haben. Es handelt ſich demnach auch auf dieſem Gebiet insbeſondere um die Herbeiführung einer beſſeren Zeichnung, welche die ſtyliſtiſche Grazie mit einer ſoliden Technik in beſtimmten Einklang zu bringen verſteht. Die Hebung des Zeichenunterrichtes an den kunſtgewerblichen ſowohl als an den Volks- und Realſchulen iſt es denn auch, welche die Leiter des Muſeums und ſpeciell Director v. Eitelberger, welcher dieſes Thema in einem Vortrage erſchöpfend behandelt hat, mit allen Kräften und ſeltener Einmüthigkeit anſtreben.

Um der kunſtgewerblichen Thätigkeit, einſchließlich der Hausinduſtrie, in den Kronländern emporzuhelfen, machte es ſich das Muſeum endlich zur Aufgabe, die Gründung einer Anzahl von Fachſchulen in Gegenden anzuregen, wo irgend ein überliefertes Kunſtgewerbe gepflegt wird, oder für die Pflege desſelben die natürlichen Bedingungen vorhanden ſind. Derartige Fachſchulen ſind denn auch beinahe 100 von der Regierung gegründet und äußerſt liberal dotirt worden. Vom Standpunkte der nationalen Hausinduſtrie, welche hier in Oeſterreich ſo mannigfache, hochintereſſante Anregungen bietet, ſind dieſe Schulen ganz beſonders wichtig,

denn von ihnen ist mit der Zeit ein reeller Nutzen für den Betrieb des Kunstgewerbes zu erwarten. Die Unterdonauländer haben die Weltausstellung mit so interessanten hausindustriellen Gegenständen beschickt, daß sich da eine wahre Fundgrube für das kunstgewerbliche Eigenschaffen eröffnen kann, wenn sich Männer finden, welche die kostbaren Reste nationaler Hausindustrie aus jenen weniger cultivirten Marken für unsere kunstindustriellen Zwecke auszubeuten verstehen. Man hat diese wichtige Frage wohl auf unserer großen Ausstellung begriffen und deshalb die nationale Hausindustrie als besondere Gruppe hingestellt, deren Programm bekanntlich kein Geringerer als Jacob Falke entworfen hatte.

Ganz musterhaft ist im Museum selbst das Expositions-System, auf welches insbesondere Regierungsrath Falke einen maßgebenden Einfluß genommen hat. Die Vorbilder-Sammlungen sind der Sache nach in 24 Gruppen, der Aufstellung nach in 10 Gruppen eingetheilt. Alle diese Gruppen führt eine wechselnde Ausstellung in einem der Säle in ihren wesentlichen Bestandtheilen vor, indem sie zugleich die Haupttechniken in ihrer historischen Entwicklung zur Anschauung bringt. Die Ornamentstich-Sammlung zerfällt in 13 Haupt- und zahlreiche Unterabtheilungen, innerhalb deren wieder die Anordnung nach Schulen und Jahrhunderten besteht. Die treffliche Ordnung dieser Sammlung ist von Julius Lessing als durchaus musterhaft für Kunstgewerbe-Museen empfohlen worden. Die Bibliothek ist aus wenigen, von Hofrath v. Eitelberger geschenkten Bänden, bereits bis auf bald 5000 Werke angewachsen. Eine ebenfalls abgerundete Sammlung bildet die seltene, ungemein reiche, über 4300 Nummern umfassende, weiland Baron Sava'sche sphragistische Sammlung, bestehend

in Original-Siegelstöcken, Original-Wachssiegeln, Gypsabgüssen und Modellen für Gypsabgüsse. Ein besonderes Augenmerk hat endlich die Leitung der Anstalt auf die Katalogisirung der Sammlungen gerichtet, um welche sich der Custos Franz Schestag, ein Zögling des historischen Seminars an hiesiger Universität, außerordentliche Verdienste erworben hat.

Die kunstgewerbliche Akademie wurde im Jahre 1867 auf directe Anregung der niederösterreichischen Handels- und Gewerbekammer gegründet. Man steckte sich das Ziel vor: in unmittelbarer Verbindung mit dem Museum eine Anstalt in's Leben zu rufen, welche nicht Arbeiter, sondern Künstler und Lehrer zu bilden haben würde — Künstler, welche allen Anforderungen der Kunstindustrie zu genügen vermögen, den Fabriken Zeichnungen und Modelle liefern, künstlerischen Schwung in's Handwerk bringen; Lehrer, welche künstlerisch ausgebildet und, mit den Aufgaben und Darstellungsmitteln des Kunstgewerbes vertraut, den Zeichnungsunterricht an Fach-, Real- und Gewerbeschulen in die richtige Bahn zu lenken im Stande sind. In neuester Zeit nahm man für diese Anstalt einen besonderen Bau in Aussicht, welcher nunmehr nach den Plänen Ferstels neben dem Museum in Angriff genommen worden ist.

Die Anstalt umfaßt vier Fachschulen (Baukunst, Bildhauerei, Zeichnen und Malen figuraler Gegenstände, Thier-, Blumen- und Ornamentmalerei) und eine Vorbereitungsschule in zwei Abtheilungen — Ornamentzeichnen und Figurenzeichnen nach Gypsmodellen. Als Nebenfächer figuriren: Perspectiv- und Schattenlehre einschließlich der Projectionslehre, Terminologie der Baustyle und die Gefäßlehre

der Antike und Renaiſſance, die allgemeinen Begriffe der Chemie und Farbenchemie und endlich Anatomie. Dies in ſeiner Art ſo ganz neue, kunſtgewerbliche Bildungsinſtitut konnte ſelbſtverſtändlich ſeine erſten Wirkungsjahre nur als Lehrjahre für alle Betheiligten anſehen, denn alſobald hatte ſich herausgeſtellt, wie Vieles auf allen da neu zu bebauenden Gebieten noch vom Uebel, um wie viel dringender alſo das Gründungsbedürfniß dieſer Schule geweſen, als man zuerſt geglaubt hatte. Die künſtleriſche Vorbildung der Schüler insbeſondere ſtellte ſich als eine unzureichende heraus. Hier wurde durch gründliche Reform des ganzen Zeichenunterrichtes die wirkſamſte Abhülfe vorbereitet. Um ſodann dem mittelloſen ſtrebſamen Talent den Beſuch der Bildungsanſtalt zu ermöglichen, bildete ſich, zwei Jahre nach Gründung derſelben, die „Geſellſchaft zur Förderung der Kunſtgewerbeſchule", an deren Spitze als Gründer der Kaiſer ſelbſt mit mehreren Mitgliedern des Erzhauſes mit bedeutenden Beiträgen trat. Zweck dieſes Vereines, welcher einer der mächtigſten Hebel zur Fortentwicklung der Schule geworden, iſt: begabte Zöglinge der Kunſtgewerbeſchule durch Ertheilung von Schul- und Reiſeſtipendien, ſowie Aufträgen, kräftigſt zu unterſtützen. Auch hier betheiligten ſich das Handels- und Cultusminiſterium, die Ariſtokratie und die niederöſterreichiſche Handelskammer in hervorragendſter Weiſe, ſo daß bei einer geſammten Schüleranzahl von etwa 220 bereits 58 Stipendiſten exiſtiren, wovon ungefähr 34 Staatsſtipendien genießen.

Unter dieſen günſtigen Auſpicien und der regſten Theilnahme der einflußreichen Claſſen machte ſich das ſtete Wachſen des Verſtändniſſes für die Aufgaben der Kunſtgewerbeſchule in immer weitern Kreiſen bald bemerkbar. Wenn ſich viele

Großindustrielle anfangs der neuen Anstalt gegenüber zuwartend und spröde verhalten hatten, so sahen sie sich doch bald durch die unleugbaren Erfolge derselben veranlaßt, ihre Söhne, sowie Zeichner und Modelleure in eine Schule zu schicken, deren absolvirten Zöglingen stets sofort Stellungen in hervorragenden Etablissements angetragen wurden. Die kunstindustrielle Exposition bei Eröffnung des neuen Museumspalastes, auf welcher die Arbeiten von Lehrern und Schülern der Anstalt, vor allen die im kaiserlichen Auftrag ausgeführten, großen Beifall fanden, hat sodann die Beziehungen der Industrie zu der neuen Bildungsanstalt in erfreulichster Weise belebt und reger gestaltet, so daß bald zahlreiche Aufträge für Entwürfe sowohl an die Professoren als Schüler von allen Seiten herantraten und die Ersteren nur zu wehren hatten, daß die Letzteren nicht zu vorzeitig von praktischer Thätigkeit absorbirt würden. Es ist diese zunehmende Theilnahme in industriellen Kreisen, diese Verbreitung des Schönen in gewissen gewerblichen Fabrikaten, eine, meines Erachtens, noch befriedigendere Thatsache, als der in aristokratischen Kreisen zunehmende Kunstsinn, indem dadurch der allgemeinen Geschmacksveredlung, dem geistigen Luxusbedürfniß in unmittelbarster Weise zugestrebt wird. Daß übrigens unsere Kunstgewerbeschule den richtigen Weg eingeschlagen hat, wird wohl auch durch die Thatsache dargethan, daß Deutschland seinen Bedarf in dieser Richtung in der Musteranstalt am Stubenring zu decken sucht. Die Betheiligung des Museums selbst, sowie der Kunstgewerbeschule an der Weltausstellung war bekanntlich eine ungemein rege. Es mußten von dem großen industriellen Völkerfest bedeutende Anregungen zu neuem, weiter ausblickendem Schaffen für die heimische Kunst-

industrie gewonnen werden. Der Fortschritt ist denn auch hier nach zwei Jahren schon allenthalben, besonders in den Zweigen der keramischen und Bronze-Industrie, Galvanoplastik, Möbeltischlerei, Ledertechnik und des textilen Ornaments sehr fühlbar.

Betreten wir die Fachschulen. In der von Professor Otto König geleiteten Bildhauerschule wird den Schülern durch das Studium der Meisterwerke der Antike und nach dem lebenden Modell Gelegenheit geboten, sich in den verschiedenen plastischen Vortragsweisen zu üben, so daß in dieser Abtheilung sowohl tüchtige Kunsttischler, Rahmen- und Ornamentschneider, als Bildhauer, Stuccatoren und Modelleure für die keramischen, Bronze- und Goldschmied-Ateliers herangebildet werden. Man hat den 22 Eleven unter Königs Leitung nur einige Augenblicke auf die Finger zu schauen, um zu erkennen, daß sie eine solide Vorbildung in der Stylllehre und Anatomie genossen haben. Doctrinärer Zwang herrscht da keiner, aber ebenso wenig Atelierschlendrian; auf Grund sorgfältig und streng durchgeführter Zeichnungen fertigen die angehenden Künstler ihre Modelle in Holz, Gyps und Rothwachs, welche bestimmt sind, in Marmor, Elfenbein, Bronze oder Edelmetall ausgeführt zu werden. Einige der Eleven, in deren Händen wir reizende Dinge sehen, haben sich an der Weltausstellung mit selbstständigen Arbeiten hervorragend betheiligt.

Der Leiter der Fachschule für Baukunst, welche wir nunmehr betreten, ist der bereits genannte Architekt Professor Josef Storck, in weitern Kreisen durch seine genialen Entwürfe für kunstindustrielle Zwecke bekannt. Zur Ausstellung lieferte Storck eine große Anzahl von Zeichnungen für unsere

Glas-, Möbel-, Bronze- und Kunstweberfirmen, welche ihre glänzenden Erfolge nicht zum geringsten Theile diesen Entwürfen verdankten. Gegenwärtig theilt sich Storcks künstlerische Thätigkeit zwischen der Ausstattungsarbeit der Innenräume des neuen Palais Liechtenstein und der in ministeriellem Auftrag unternommenen Herausgabe von kunstindustriellen Vorlagswerken für gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen, sowie einer Publication „Einfache Möbel" für die vom Handelsministerium subventionirten Lehrerwerkstätten. In Storcks Abtheilung wird der architektonische Styl im Allgemeinen und die Anwendung seiner Formen im Besonderen auf Bau- und andere Gewerbe gelehrt. Mithin eignet sich diese Fachschule vorzugsweise für Jene, welche sich mit Entwürfen der Totalanordnung der innern Räume des Wohnhauses und der Kirche, sodann mit jenen des Mobilars und der Geräthe in Holz, Metall, Stein, Glas, Thon, Porzellan u. s. f. befassen. Die Schüleranzahl beträgt hier durchschnittlich zwanzig, eine Zahl, welche, fände sie auch nicht wie gegenwärtig durch die Räumlichkeit ihre Beschränkung, wohl kaum überschritten werden sollte, da ja naturgemäß der Gesammtunterricht ausgeschlossen ist und der Leiter nicht selten in die Lage kommt, ebenso viele Fächer, als er Schüler hat, nebeneinander cultiviren zu müssen. Einige Eleven dieser Section hatten für die Weltausstellung originelle Entwürfe zu geschnitzten Möbeln und Intarsien-Arbeiten geliefert. In dieser Abtheilung fand ich auch einen jungen Japanesen, Namens Hira-jama, welcher mit großem Fleiß an einem Säulencapitäl zeichnete. Eine wahre That dieser Fachschule ist die von elf Schülern derselben unter Storcks Führung ausgeführte naturgroße

Aufnahme des bisda für die Kunstindustrie unausgebeuteten, so hochinteressanten Tiroler Schlosses Velturns (zwischen Brixen und Klausen) mit seiner ganzen Innenausstattung (Ende des 16. Jahrhunderts), welche sich insbesondere durch herrliche Holzintarsien und Augsburger wie Brixener Schlosserarbeiten auszeichnet. Endlich darf ich die hier versuchte Wiederbelebung einer, wenn ich nicht irre, altholländischen interessanten Technik gefälschter Gobelins nicht vergessen. Stoffe werden mit chemischen Druckfarben in beliebiger Weise bemalt und sodann zur Fixirung des Bildes heißen Dämpfen ausgesetzt, worauf man sie ohne Gefahr waschen kann. Zu decorativer Verwendung in großen Räumen sind diese sehr wirkungsvollen Gobelin-Nachahmungen, denen man sogar einen gewissen Farbenreiz nicht absprechen kann, in besonderer Weise geeignet.

Die von Professor Laufberger geleitete Abtheilung hat das Zeichnen und Malen nach Vorbildern und der Natur zum Gegenstande, soweit es als Vorbildung zur kunstgemäßen Darstellung figuralischer Objecte auf dem Felde des Kunstgewerbes nöthig ist. Außerdem wird hier den Zöglingen an den vorzüglichsten Mustern des Kunstgewerbes in der rein decorativen Kunst die Verwendung der menschlichen Figur als Ornament gezeigt und ihnen das entsprechende Nachzeichnen und Malen der einschlägigen Vorbilder gelehrt. Eleven aus dieser Section lieferten zur Weltausstellung trefflich ausgeführte Porzellangemälde, Compositionsskizzen sowie Zeichnungen und Malereien nach der Antike und dem lebenden Modell.

Die Fachschule des Professors Sturm hat die ornamentale Flächendecoration zum Gegenstande. Hier wird in

Oel, Aquarell, Fresco und Tempera gemalt; Thiere und namentlich Blumen nach der Natur, so daß also die weiblichen Eleven hier zu Hause sind. Wir finden denn auch mehrere von ihnen mit Blätter-, Blumen- und Früchtestücken, andere — dies sind Kinder des Erzgebirges — mit eigenen Spitzencompositionen beschäftigt. Auf der Staffelei einer anmuthigen Elevin bemerke ich reizende Pilzstudien nach der Natur von feinster Detailcorrectheit, unter einem andern weiblichen Pinsel Aquarell-Blumen von köstlicher Frische. Für Farbencomposition im Figuralen und Thierstück scheint der Sohn des Professors Sturm eine hervorragende Begabung zu besitzen, während ein junger Dalmatiner sich durch seine Naturstudien in Deckfarben und ein Braunschweiger durch seine Nachahmung von Holzintarsien auszeichnet. Die Schülerzahl, sei nebenbei bemerkt, scheint mir hier etwas zu beträchtlich. Die beiden Abtheilungen des Vorbereitungscurses werden, die eine für figurales Zeichnen von Professor Michael Rieser, die andere für ornamentales Zeichnen vom Architekten Professor Teirich, dem verdienstvollen Herausgeber der „Blätter für Kunstgewerbe", sowie anderer kunstgewerblicher Publicationen, geleitet. Professor Rieser ist Kirchenmaler und vornehmlich durch sein Tabernakelbild für den Hausaltar des Cardinals v. Rauscher und seine vor einiger Zeit ausgestellten Cartons für Glasgemälde in zwei ausländischen Kirchen (Nancy und Trier) bekannt. Valentin Teirich hat, sowie Docent Hauser, für eine große Anzahl unserer Industriellen in Glas, Bronze und Ledergalanteriearbeiten zur Weltausstellung treffliche Entwürfe geliefert.

Bekanntlich war kein Zweig der modernen Kunſtinduſtrie auf unſerer Weltausſtellung vollſtändiger und fortſchrittlicher vertreten, als die Keramik, in deren Sectionen man die alten wie die wiederbelebten, die unſerer Zeit geläufigſten und auch einzelne neue Techniken bewundern konnte. Oeſterreich ſtand nun keineswegs imponirend auf dieſem Felde da, welches doch anderswo den ſorgfältigſten Anbau, die größten Anſtrengungen auf's Ausgiebigſte gelohnt hat. Dieſer Ueberzeugung hat die Regierung durch die ſofortige Gründung eines chemiſch-techniſchen Verſuchslaboratoriums für Keramik unter der Direction des tüchtigen Specialiſten Herrn Koſch vollen Ausdruck gegeben. Daß der genannte Leiter der richtig gewählte Mann geweſen, dies beweiſen ſeine zum Theil brillanten Verſuchsreſultate, welche auf mehrere der bedeutendſten kunſtgewerblichen Gebiete einen nachhaltigen Einfluß zu nehmen beſtimmt ſein dürften. Die Keramik iſt heutzutage wieder ein unentbehrliches Wohnungs-Ausſtattungs- wie architektoniſches Element geworden. Nicht allein Prachtgefäße und Schmuckſchüſſeln werden als edler Luxus wieder geſchätzt, ſondern auch die alte, aus dem Orient überkommene Flächen- und Wandplacagen-Technik, welche ſich nur in Spanien einigermaßen erhalten hatte, lebt allmälig je lebendiger wieder auf, deſto ſtärker das polychromiſche Material in der Baukunſt wieder in Vordergrund tritt. Das Verfahren mit bunten Thonflieſen als Wandverkleidung für Badeſtuben, Wintergärten, Stiegenhallen, Speiſeſäle u. ſ. f. findet in Frankreich großen Anklang. Man denke ſich auch beiſpielsweiſe ein Badezimmer mit dieſen farbenblühenden, mildleuchtenden Placagen ausgelegt, von oben gedämpftes Licht, in welchem dieſe reichen

Wandmuſter verdämmern, hier eine Niſche mit duftumwölkter Caſſolette, dort eine Blumen-Jardinière mit Wandſpiegel im bunten Thongetäfel eingelaſſen, und in der tiefgelegten, ſchneeigen, [mit Goldſtreif gezierten Wanne ein ſchönes Weib...es iſt ein Bild voll friſchen, feingewürzten Behagens. Colinot, der bekannte Pariſer Fayencier, iſt in dieſer Technik noch weiter gegangen, indem er in ſeinem keramiſchen Pavillon auf der Weltausſtellung große Wandgemälde mit Placagen zuſammenfügte. Die Umriſſe der Emailzeichnung hält er durch einen glänzenden grauſchwarzen Metallſtreifen feſt, ſo daß im ſtarken Feuer die Contouren nicht zu leiden haben. Selbſtverſtändlich wird dadurch die Reliefwirkung der Bilder weſentlich erhöht; aber ſind auf dieſe Weiſe auch die Umriſſe feuerhaltig, ſo ſind es die Farben ſelbſt noch nicht. Darin liegt eben die Erfindung des Herrn Koſch, die in einer Palette mit feuerhaltigen Emailfarben für den Fayencemaler beſteht, welcher mit dieſen Farben gerade ſo malt als wären es Oelfarben, da ſich dieſelben im Muffelofen nicht verändern. Dieſe Emailfarbenpalette gewinnt noch dadurch an Werth und Haltbarkeit, daß Koſch auch eine Emailglaſur beſitzt, welche auf dem gebrannten Teplitzer Sideroliththon haarrißfrei aufſchmilzt, wobei nicht allein der dem geſchätzten Satſumaer und Yeddoer Thonfabricat ähnliche natürliche Elfenbeinton des Materiales beibehalten, ſondern auch jedes Farbenemail beim Einbrennen mit der höchſten Leuchtkraft durch die Glaſur fixirt und mit der letzteren ſelbſt verſchmolzen wird, ſo daß die mit dieſer Emailglaſur behandelten und bemalten Objecte in Schmelz und Farbenpracht den ſo koſtſpieligen engliſchen Porzellanerzeugniſſen gleichkommen. Es eignet ſich dieſe Glaſur

indeß auch ganz vorzüglich für Behandlung mit Emailrelieffarben und ſomit wird durch dieſelbe der keramiſchen Emaildecoration ein ganz neues Feld eröffnet. Director Koſch nennt die mit ſeiner neuen Glaſur behandelte Siderolithwaare „Emailſiderolithwaare" und hat bereits eine große Auswahl dieſer Thonfabricate, welche von Seiten der nordböhmiſchen Siderolith-Erzeuger vollſte Beachtung verdienen, auf der am 15. Auguſt d. J. ſtattgefundenen Teplitzer Gewerbe-Ausſtellung zur Expoſition gebracht. Bemerken will ich dazu noch, daß alle bisherige Siderolith-Töpferwaare, mit Ausnahme der mit einer grellgelben Bleiglaſur überzogenen und Glanzgold ſtaffirten „Goldgelbwaare", mit Bernſtein- oder Copallack bunt bemalt, alſo mit nicht eingebrannten Farben behandelt worden iſt.

Den erſten Verſuchen mit der Koſch'ſchen Emailfarbenpalette begegneten wir bereits auf der Weltausſtellung an jenem ſchönen Triumphbogen aus Buntziegeln, welchen die Wienerberger Geſellſchaft gebaut hatte. Seitdem hat dieſe Technik bedeutende Fortſchritte gemacht; eine beiſpielsweiſe von Profeſſor Laufberger gemalte Schmuckſchüſſel mit einem reizenden Frauenkopfe, welche ich im Laboratorium geſehen, hält in Brillanz und Wärme der Tonwirkung ſowie Feinheit der Zeichnung den Vergleich mit einem Oelbild aus. Für monumental-maleriſche Zwecke insbeſondere dürfte das mit der Koſch'ſchen Emailglaſur behandelte Siderolithmaterial die trefflichſten Dienſte leiſten und vielleicht den bekanntlich von Flandrin und Jollivet angewendeten Lavaplatten vorzuziehen ſein. Gegenwärtig ſtellt Profeſſor Sturm mit einigen Eleven Verſuche an, Platten, Teller, Schüſſeln u. ſ. w. von Siderolith mit den Koſch'ſchen Email-

farben zu bemalen, wobei allerdings der Uebelstand, daß bisda die Palette nur wenig Deckfarben besitzt, bezüglich der Reinheit und Gleichmäßigkeit in der Flächenbemalung sich einigermaßen empfindlich fühlbar macht. Indeß können die reizenden, mit Thier- und Blumenstücken, sowie reicher Ornamentik behandelten Objecte immerhin als befriedigende Resultate betrachtet werden.

Eine andere interessante Erfindung des Directors Kosch kommt unserer so erfreulich sich entwickelnden Bronze-Industrie zu gut. Es handelt sich nämlich um ein neues Verfahren in der Färbung der Bronze, welche ebenso haltbare als schöne Resultate liefert. Der Leiter der Versuchsanstalt, welcher da besonders die japanischen Bronzen im Auge hatte, versuchte zunächst die Kioto-Bronze nachzuahmen und hat auch bereits sieben der schönsten Nuancen gefunden. Princip der Kosch'schen Bronzirung ist: das Metall mit Auflösungen von Gold, Platina oder Silber zu bestreichen und dann bei einem Wärmegrad von 3—400° Celsius im Muffelofen ganz wie Limousiner Grisaille zu behandeln. Mit Goldmischung erzielt er eine prächtige violette, mit Silber eine mildschimmernde Kioto-Nuance und mit Platina eine Schwarzbronze. Die Haltbarkeit dieser Farben kommt ihrer Zartheit und Schönheit vollkommen gleich, indem weder Schweiß-, noch Stearin-, noch Siegelwachsflecken denselben den geringsten Eintrag thun. Kosch trägt übrigens Ton auf Ton auf und erzielt köstliche Effecte durch buntes Blatt- und Arabeskenornament, welches die spanische Tauschirarbeit Zuloagas nachahmt. Mit ähnlichem Erfolge brennt er Golddruck auf Metall ein, polirt ihn dann blank und überzieht ihn mit einer krystallhellen Platinalösung, welche die Transparenz

des japaniſchen Birnlacks beſitzt. Das Druckverfahren auf Metall führt mich ſchließlich noch auf ein anderes Verſuchsreſultat des Herrn Koſch, welches ſchönen und billigen Gold- und Silberdruck auf Glas zum Gegenſtande hat. Eine dünne Metallcompoſition aus Gold und Silber wird als Unterlage eingebrannt, worauf man dieſe am Glaſe feſthaftende Metallſchichte durch einen galvaniſirten Kupferniederſchlag zur beliebigen Metallſtärke bringt und ſchließlich vergoldet oder verſilbert. Es iſt zu wünſchen, daß das unermüdliche Streben des Leiters der Verſuchsſtation bei unſeren Kunſtinduſtriellen jene Anerkennung finde, welche es erſt zu einem wahrhaft erſprießlichen für unſeren kunſtgewerblichen Fortſchritt geſtalten wird.

Stanford University Libraries
3 6105 010 214 208
N
6835
V5

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-9201
All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

F/T SEP 28 1995
AUG 1995
SEP 06 2005
SEP 2 2005